



প্রস্তুতিপর্ব বিশেষ সংখ্যা সুকুমার রায়

সম্পাদনা

অনুপম মজুমদার আশীষ লাহিড়ী

সহ-সম্পাদনা

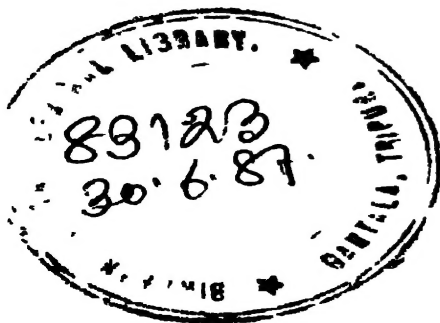
সিদ্ধার্থ ঘোষ সলিল বিশ্বাস প্রাণ্ট দাসমহাপাত্র

নামলিপি

শোভন সোম

প্রচ্ছদ

সত্যজিৎ রায়



দাম : চব্বিশ টাকা

আমাদের কথা

সাংস্কৃতিক চিন্তাভাবনা এবং গবেষণার যে খারাটি এতদিন বয়ে এসেছে আমাদের দেশে, তার সংকীর্ণতা ও অগভীরতা সম্বন্ধে সচেতন হবার সময় এসেছে এখন। পূর্বসূরীদের সফল ও অসফল প্রয়াস থেকে শিক্ষা নিয়ে আমরা সত্যানু-সন্ধানের সেই পথটি গ্রহণ করতে প্রয়াসী, যা বৈজ্ঞানিক ইতিহাস-চেতনার দীর্ঘ সদর রাস্তা, গোঁড়ামির কানাগলি নয়।

আমাদের কথা/প্রস্তুতি (প্রস্তুতিপর্ব) অক্টোবর ১৯৭৩

বিশেষ সংখ্যা : সুকুমার রায় (৩০শে অক্টোবর ১৮৮৭—১০ই সেপ্টেম্বর ১৯২৩)

সমকালীন বাংলা সাহিত্যে তাঁরা সবথেকে 'জিবারেল আদর্শ' দ্বারা উদ্ভূত ছিলেন, সুকুমার রায় তাঁদের অন্যতম। তাঁর বহু-নিষ্ঠ বিজ্ঞান-পরিণীলিত রসসজ্জার মধ্যে প্রায় কোথাওই কোনো অমানবিক মূল্যবোধের ছায়াপাত ঘটেনি। আমরা মনে করি, তাঁর সত্যিকারের দায়বদ্ধতা ছিল একেবারে মৌলিক যে-জীবন, যে-মানবিকতা তার প্রতি।

১৯২৩-এর ঔপনিবেশিক ভারতবর্ষে মাত্র পঁয়ত্রিশ বছর বয়সে তাঁর জীবন শেষ হয়ে গেল, তাঁর পক্ষে এই উপলব্ধি সে-যুগে অসম্ভবীয় বলা চলে। বিশেষত তিনি ছিলেন সমাজের অপেক্ষাকৃত উচ্চকোটির মানুষ, নানান স্বার্থের গোলকর্ধাধায় মৌলিক মানবিক জীবনবোধটুকু হারিয়ে ফেলাই ছিল তাঁর পক্ষে স্বাভাবিক। কিন্তু সৌভাগ্যক্রমে তা ঘটে নি। তার একটা কারণ সম্ভবত এই যে সামাজিক মর্যাদায় অভিজাতশ্রেণীভুক্ত হলেও রায়চৌধুরী পরিবারের মধ্যে কতকগুলি অনন্য বৈশিষ্ট্য ছিল। মৃৎসুন্দ-সংস্কৃতি অধ্যুষিত যে যুগে লেখাপড়া শিখে ব্যারিস্টার কিংবা আই. সি. এস. হওয়া ছিল অভিজাত বাঙালীদের লক্ষ্য সেই যুগে উপপ্রকিশোর রায় আপন উদ্যোগে ও গবেষণায় মূদ্রণ-প্রযুক্তির জগতে বিরাট পরিবর্তন এনেছিলেন। এবং সেটা নিছক বড়োলোকের খেলা ছিল না, তাঁর স্বাধীন জীবিকাও উপার্জিত হতো ঐ U. Roy & Sons নামক ঐতিহাসিক প্রতিষ্ঠান থেকে। এই ঐতিহ্য সুকুমার রায়েরও পরিবাহিত। গড়পড়তা অভিজাত, শিক্ষিত বাঙালীর তুলনায় সুকুমারের দেখবার চোখটা আলাদা হওয়ার একটা কারণ তাঁর এই ক্ষুদ্র-বুজোয়া শ্রেণীপরিচয়েই নিহিত।

এ ব্যাপারটা আশ্চর্যের যে গড়পড়তা ভদ্রলোক বাঙালীর তুলনায় এমন আলাদা হওয়া সম্ভব সুকুমার রায় উক্ত বর্ণের কাছে আজও এমন জনপ্রিয়। কোনো পরমপুরুষের অলৌকিকতা, মধ্যবিত্ত সেন্টিমেন্টের সুড়সুড়ি, কিংবা জগৎজোড়া খ্যাতির উপর নির্ভরশীল নয় তাঁর এই বিপুল জনপ্রিয়তা। ঘটনাটা ভেবে দেখবার মতো, বাংলা সাহিত্যে এরকম ঘটনা দুটি ঘটেছে কিনা সম্ভব।

অবশ্য একথাও সত্যি, বাঙালী ভদ্রলোকেরা সুকুমার রায়কে শুধু ডাকোই বেসেছেন, তাঁকে বোঝবার চেষ্টা করেন নি। নইলে বিশ্ববিদ্যালয়-গবেষণার অতিপ্রজ্ঞেয় ও সুকুমার-গবেষণার এমন আকাল কেন?

আসলে সুকুমারের ঐ যে ছেলে-ভুলোনে হুম-আবরণ, যার মোহে আশৈশব আবিষ্ট করে রেখেছে আমাদের, সেটি সরিয়ে ভিতরের প্রভালোকে প্রবেশের কাজটি অতি দুরূহ—আমাদের বিজ্ঞান-সম্ভ্রান্ত পল্লবগ্রাহী মন যতটা দুরূহতার চাপ সহ্য করতে পারে তার চেয়েও দুরূহ। কারণ কেবল রূপদক্ষতাতেই নয়, মননের ব্যাপ্তি ও গভীরতায়ও সুকুমার তুলনাহীন।

সুকুমারের সক্রিয় সাহিত্যচর্চার কালটি ছিল ভারতের ইতিহাসে এক দুঃসময়—সব সংসীত ইংগিতে থেমে যাওয়ার সময়। দুরাশা, আশাভঙ্গ, বিশ্বাসঘাতকতা ও পরাজয়ের কাল। তীর নৈরাশ্যে আক্রান্ত হয়েছিলেন সুকুমার নিজেও। সে-নৈরাশ্য থেকে মুক্ত হওয়ার জন্য যে ধরণের সচেতনতা থাকা দরকার তা ছিল না তাঁর। তিনি বিশ্ববী ছিলেন না। 'সন্দেহ'-এর পাতায় জোহান অব আর্কের জীবনী লিখলেও কোনো ভারতীয় শহীদের নামোল্লেখ করেন নি কখনো। এ সবই সত্যি। কিন্তু এই দুঃখজনক দুর্বলতা সম্বন্ধে শিথী হিসেবে তিনি আমাদের কাছে অশিষ্মরণীয় এই কারণে যে শিল্পচর্চার ক্ষেত্রে তিনি প্রায়শই সেই অজ্ঞকার যুগের জন্তঃসারটিকে উন্মোচন করে দিতে পেরেছেন।

গণতান্ত্রিক মানবিক মূল্যবোধের প্রতি সুকুমার রায়ের দায়বদ্ধতা, তাঁর মননের বিজ্ঞান-মার্জিত দীর্ঘতা, তাঁর 'স্বর্তমানতা', তাঁর সীমিত কিন্তু প্রখর বাস্তববোধ, এবং এই অনন্য প্রতিভার প্রতি আমাদের লক্ষ্যাকর উপেক্ষা—এ সব কিছুই 'প্রস্তুতিপর্ব'কে গ্রোহাণিত করেছে সমগ্র সুকুমারকে আধিপত্যের দুঃসাধ্য কাজে প্রয়াসী হতে।

সঠিক অর্থে 'সমগ্র সুকুমার' এখানে আলোচিত হলো না। তাঁর ব্যক্তিত্বের এমন কয়েকটি দিক ছিল যেগুলি সাধারণ সাহিত্য-পাঠকের কাছে হতখানি বিস্ময়কর ততটাই ভীতিপ্রদ। যেমন typography, শ্লোক তৈরী, রঙিন ছবি ছাপা সম্পর্কে তাঁর ভাষনা চিত্রার দিকটি।

বলা দরকার, সুকুমার রায় সম্পর্কে তথ্য সংগ্রহ করা এখন খুব সহজসাধ্য নয়। তাঁর অকালমৃত্যুর পরে U. Roy & Sons-এর হাতবদল ও অবলুপ্তির ফলে তাঁর পাণ্ডুলিপি ও মূল ছবিগুলির হদিশ পাওয়া যায় না। 'সুকুমার সমগ্র' ধরনের যেসব গ্রন্থাবলী প্রকাশিত হয়েছে সেগুলোর কোনোটাই সুকুমারের সমস্ত রচনার সংগ্রহ নয়। এমনকি তার সঙ্গে সিগনেট প্রেস থেকে প্রকাশিত 'বর্ণমালাতত্ত্ব ও অন্যান্য প্রবন্ধ' জুড়ে দিলেও নয়। তার বাইরে ছড়িয়ে আছে তাঁর অনেকগুলি বক্তৃতা ও প্রবন্ধ, যা ছাপা হয়েছিল, 'ভক্তকৌমুদী', 'ভক্তবোধিনী' ও 'প্রবাসী' পত্রিকায়। Penrose Annual-এ দুটি প্রবন্ধ এবং সত্ত্বত Process Engraving Monthlyতে দু একটি চিত্রিত প্রকাশিত হয়েছিল। 'সন্দেশ'-এর পাতায় ছড়িয়ে থাকা তাঁর তৈরি অনেকগুলি খাঁধা ও হেঁয়ালি ছাড়াও দু একটা গল্প ও নিবন্ধ সুকুমারের লেখা (যা কোনো 'গ্রন্থাবলী'তেই স্থান পায় নি) বলে অনুমান করার সম্ভব কারণ আছে।

একথা সকলেরই জানা যে সুকুমার কখনো ছবি আঁকার পাঠশালায় যান নি। অথচ ছবি আঁকা—মূলত সচিত্রকরণের ব্যাপারে একধরনের স্বভাব-দক্ষতা তাঁর ছিল। 'সন্দেশ'-এ প্রকাশিত তাঁর আঁকা সচিত্রকরণের অর্ধেকেরও বেশি আজ অজ্ঞাত। এছাড়া 'প্রবাসী'তে তিনি শুধু 'ডাবুকসডার'র ছবি আঁকেন নি, অন্য লেখকের লেখায় সচিত্রকরণও শুরু করেছিলেন হাজারহাজার (যেমন, ১৩১৭এর 'প্রবাসী'তে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের 'নবীন সন্ন্যাস' উপন্যাসের ছবি আঁকেছিলেন সুকুমার)।

সুকুমার রায় একজন বড়ো ফোটোগ্রাফার ছিলেন এবং বিলেতের Royal Photographic Societyর ফেলোশিপ পেয়েছিলেন। অবশ্য তাঁর আগে ১৮৯৮ সালে মহারাজা স্যার যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর এই সম্মান অর্জন করেন (প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, বর্তমান সংখ্যায় 'উহানাম পন্ডিতের সোজা কথা' প্রবন্ধটি ছাপা হয়ে যাওয়ার পরে এখ্যটি আমরা জানে পারি)। কিন্তু সুকুমার রায়ের তোলা ও 'প্রসেস' করা কোনো ফোটোগ্রাফ আজ আর পাওয়া যায় না। এমনকি তিনি কোন কোন ছবি পাঠিয়ে F R P S সম্মান পান সে-সব তথ্য R P S-ও দিতে পারে নি।

সুকুমারের একমাত্র ডায়রির অংশবিশেষ এখানে প্রকাশিত হলো। ডায়রির আরো কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ পৃষ্ঠা থেকে সংগৃহীত কিছু তথ্যও কয়েকটি প্রবন্ধে ব্যবহৃত হয়েছে। এই অমূল্য ডায়রির সম্পর্ক পাঠ এবং সুকুমারের সমস্ত চিত্রিত অবিলম্বে প্রকাশিত হওয়া উচিত। সুকুমার রায় সম্পর্ক সামগ্রিক ধারণায় পৌঁছানোর পক্ষে এগুলি অপরিহার্য।

সংখ্যাটি প্রকাশ করার ব্যাপারে কৃষ্ণরূপ চক্রবর্তী, নিমাই ঘোষ, তীর্থ দাশগুপ্ত, সুবীর দাশগুপ্ত এবং সমস্ত বিভাগনদাতা ও ইম্প্রেশন সিন্ডিকেটের কর্মীদের কাছে আমরা কৃতজ্ঞ। বিশেষভাবে কৃতজ্ঞ দুজনের কাছে : শ্রীসত্যজিৎ রায় ও শ্রীমতী নন্দিনী গুপ্ত।

'সন্দেশ' পত্রিকার যে-বাঁধানো ফাইলটিতে সুকুমার তাঁর লেখাগুলি সংশোধন করেছিলেন সেই ফাইল, সুকুমারের আঁকা বিভিন্ন ছবির মূল আর্ট-ওয়ার্ক এবং তাঁর ডায়রি দেখার ও ব্যবহার করার সুযোগ দিয়েছেন শুধু নয়, বহু মূল্যবান তথ্য ও পরামর্শ দিয়ে সাহায্য করেছেন সত্যজিৎ রায়।

আর সুকুমার রায়-সংক্রান্ত যা কিছু এখনো সিগনেট প্রেস-এর সংগ্রহে আছে তার সবকিছুই নন্দিনী গুপ্ত আমাদের হাতে তুলে দিয়েছিলেন। বস্তুত তার খুব অল্প অংশই আমরা এই সংখ্যায় ব্যবহার করতে পেরেছি।

সুকুমার রায় যেহেতু প্রায়-অনালোচিত এক ব্যক্তিত্ব তাই এ সংখ্যার লেখা-নিবন্ধে কোনো নির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গি অনুসরণের বদলে আমরা চেয়েছি বরং বিভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন ঘটুক, আলো এসে পড়ুক বিভিন্ন কোণ থেকে। সমস্ত লেখকই এই সংখ্যায় লিখেছেন সাগ্রহে এবং লেখা তৈরি করতে পরিশ্রম করেছেন যথেষ্ট। ফলে কৃতজ্ঞতা জানানো বাহ্যিক। বদলে অভিযোগ এইটুকু যে লেখাগুলি সমন্বিত না পাওয়ায় ঠিকমতো বিন্যাস করা গেল না। তাই সূচীপত্রে আমাদের মল পরিস্ফুটন অনুযায়ী লেখাগুলি যে-ক্রমে প্রকাশিত হওয়া উচিত ছিল সেইভাবে সাজিয়ে দেওয়া হলো।

সংখ্যাটির প্রস্তুতিপর্বে আমরা এমন দুজন মানুষকে হারিয়েছি যারা এই সংখ্যাটির জন্য বিশেষভাবে আগ্রহী ছিলেন। সূশোভন সরকার (১৯. ৮. ১৯০০ - ২৬. ৮. ১৯৮২) এবং নীলিমা দেবী (১৯.১১. ১৯০৩ - ৩০.৭. ১৯৮২)-র হাতে সংখ্যাটি তুলে দিতে পারলাম না, এটা আমাদের দুর্ভাগ্য।

সবশেষে বলা দরকার, শ্রীঅবনীরঞ্জন রায়ের শুভাবধান ছাড়া এ সংখ্যা প্রকাশ করা সম্ভব ছিল না।

সূচীপত্র

আশীষ লাহিড়ী	১	হ য ব র ল : অসংগতির উনিশবিংশ
গৌরীপ্রসাদ ঘোষ	২২	শিশুস্বপ্নলোকে নতুন বিজ্ঞানের ছায়া
অনুপম মজুমদার	৫৫	সময়ের আয়না আবেলতাবোল
শঙ্খ ঘোষ	২৪৯	অসম্ভবের হৃদ
মণিভূষণ ভট্টাচার্য	১৩৮	'হলোর গান'
মালিনী ভট্টাচার্য	১০৮	'ওয় পেরো না' : হাসি পাওয়ার গোড়ার কথা
সাধন চট্টোপাধ্যায়	১১২	আবেলতাবোলের তিনটি কবিতা
ভারতী সেন	২৫	আবেলতাবোল-এর কাব্যভাষা
আশিস কুমার দে	১৩২	বড়োদের গদ্য : সুকুমার শৈলী
অরবিন্দ পোদ্দার	৯৮	প্রবন্ধে সুকুমার রায়
সিক্কার্থ ঘোষ	১৫	উহানাম পণ্ডিতের সোজা কথা
মানবেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	১৫৯	'শেক দি বট্‌ল্ ! শেক দি বট্‌ল্ !'
জুজুলাপ চক্রবর্তী	৪৪	সুকুমার রায় : তাঁর দেশার ভঙ্গি
প্রদ্যুতন ভট্টাচার্য	১৭৮	অর্থ-অনর্থ
সমীর মণ্ডল	৮২	সুকুমার শিল্প
শোভন সোম	৮৫	সুকুমার রায়ের শিল্পভাবন
বিষ্ণু বসু	১১৬	চলচ্চিত্রগোষ্ঠী
পুলক চন্দ	১৬১	সুকুমারের নাটক
সুভাষ চৌধুরী	১৮৬	সুরকার সুকুমার রায়
সুশোভন সরকার	১১১	স্মৃতিচারণ
অত্র ঘোষ	১২৫	সুকুমার রায়ের ব্রাহ্মমত

কৌড়পত্র

সুকুমার রায়ের ডায়েরি (সত্যজিৎ রায়ের ভূমিকাসহ)

সুকুমার রায়ের বিভিন্ন বয়সের ফোটোগ্রাফ

'সম্পদ'-এ আবেলতাবোল

PREY FOR ME (ওয় পেরো না)-অনুবাদ সত্যজিৎ রায়

ABRACADABRA (হ য ব র ল)-অনুবাদ অরুণি বন্দ্যোপাধ্যায়

সুকুমার রায়-বিষয়ক আলোচনাপত্র

আশীষ লাহিড়ী কর্তৃক ইম্প্রেশন সিন্ডিকেট ২৬/২এ তারক চ্যাটার্জী লেন কলকাতা-৫ থেকে মুদ্রিত ও

১৯ শ্যামাচরণ দে স্ট্রীট-৭৩ থেকে প্রকাশিত ।

অসংগতি নাহি হয়বল : অসংগতির উদ্দেশ্যবিশিষ্ট

অসংগতিই যেকোনো হাসিন প্রাপ্যবস্তু। চনিপ পতকেণ শ্বেন এবং বিশ পতকেণ গোঢ়ায় ঔপনিবেশিক কলকাতাব উদ্বলোক-সম্প্রদায়ের আচার-আচরণেব মধ্যে যে অসংগতি ছিল, 'হয়বল'-র তাকেই নিজস্ব ধরণে গ্রহণ নিয়েছেন হুমুসান বার। তাপেকিকতা-তত্ত্ব মানুসের ভাবনাচিন্তায় যে যুগান্তকাৰী পৰিবৰ্তন এনেছে, তাব সঙ্গে পৰাসিদ্ধ ভাবনাচিন্তাব অসংগতিও তাঁর বিধান সংস্কৃত মনকে আলোড়িত করেছে।

সুকুমার রায়কে বিশেষভাবেই 'সাবালকপাঠ্য' বলে মনে হয়েছিল বুদ্ধদেব বসু। তিনি অবশ্য ছন্দমিত্রের অসামান্য কারুস্কৃতিতে, চরিত্রস্বচিতির প্রজ্ঞা সাক্ষ্যে, কৃতি কবিকল্পনার মনোহারিত্বের মধ্যেই সুকুমারের সাবালকত্বের লক্ষণ দেখতে পেয়েছিলেন। কিন্তু সুকুমার রায় যে স্বীয় যুগের অনেক শ্রেষ্ঠমস্তুর চাইতে তের বেশি সাবালক ছিলেন আরো অনেক বড়ো, অনেক মৌলিক একটা কারণবশত, এই সত্যটা কেন জানিনা তার চোখ এড়িয়ে গেছে।

রবীন্দ্রনাথ কিন্তু তাঁর নিজস্ব ধরণে সুকুমারের মহত্বের সূত্রটি ধরিয়ে দিয়েছিলেন। 'সুনিপুণ ছন্দের বিচিত্র ও স্বচ্ছন্দ গতি,' 'ভাবসমাবেশের অভাবনীয় অসংলগ্নতা'র চমৎকৃত রবীন্দ্রনাথ আরেক খাপ এগিয়ে গিয়ে বলেছিলেন, 'তাঁর স্বভাবের মধ্যে বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্থ ছিল, সেই জন্যই তিনি তার বৈপরীত্য এমন খেলাচ্ছলে দেখাতে পেরেছিলেন।'^১ বস্তুত যে ভাবে সুকুমার বাংলা সাহিত্যের পল্লবগ্রাহী পরিবেশে এমন আশ্চর্যরূপে বিশিষ্ট, সেটি ঐ বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্থ। ঐ ভগ ছিল বলেই আগাগোস্তা বাঙালী এই সাহিত্যকার কখনো শিকার হননি বাঙালী ডাবলুতার। বরং গড়পড়তা

উদ্বলোক বাঙালীর নৃতিমান প্রতিবেশক বলতে যা বোঝায় তিনি ছিলেন তাই।

কিন্তু শুধু বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্থ নয়, রবীন্দ্রনাথ একথাও বলেছেন যে সুকুমার 'তার বৈপরীত্য'কে দেখাতে পেরেছিলেন 'খেলাচ্ছলে'—বালকের মতো করে। একদিকে বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্থ, অপরদিকে বালকের ক্রীড়াচ্ছল স্বাভাবিকতা—এই দুটির সমন্বয় ঘটেছিল বনেই এমন প্রগাঢ়ভাবে সাবালক মননের অধিকারী হওয়া সত্ত্বেও দিশু বা কিশোর-সাহিত্যিক হিসেবে তাঁর সাফল্য এমন চূড়াম্পর্শী।

যে-কোনো যুগপনের শিশুর মধ্যে সেই সময়ের চরিত্রটি তার 'স্বাভাবিক সত্যতা'র (natural veracity) প্রতিফলিত হয়।^২ মাক্সের এই কথাটি সুকুমার-কৃতিকে বুঝতে সাহায্য করে। সুকুমার তাঁর একান্তই পরিণত মনের কথাগুলি বলেছিলেন বালকের 'মতো' করে, বালক 'সেজে'। সেই অমল-চোখ আয়ত্ত করে নিতে পেরেছিলেন তিনি, তাই বহির্বাস্তবের ঘটনাজাল ভেদ করে সম্মুখের চরিত্রটিকে ধরতে পেরেছিলেন তার স্বাভাবিক সত্যতায়। উপকরণ-বিরল স্বাভাবিকতায় সমৃদ্ধ শিশুজগতের নিয়মকানুনগুলো রঙ করে নিতে পেরেছিলেন

বলেই সবল প্রত্যয়ে এ-কথা ঘোষণা করতে তিনি বিধা বোধ করেননি যে পাঁউরুটি আর খোলাগুড়ের প্রাথমিক সরলতাই ‘সবার চাইতে ভালো’। এই অবস্থানে দাঁড়িয়ে তিনি সহজেই দেখতে পেয়েছিলেন কীভাবে তাঁর পরিপার্শ্বের মানুষেরা স্বাভাবিক, মৌলিক মানবিকতাব ডিঙিভূমি থেকে বিযুক্ত, অসংলগ্ন হয়ে পড়েছে। এই অসংলগ্নতা, এই বৈপরীত্যেরই রূপকার সুকুমার।

তার অর্থ এ নয় যে সুকুমার-রচনার প্রত্যেকটি অসংলগ্ন উদ্ভট ঘটনাই একটি করে সুনির্দিষ্ট বাস্তব ঘটনার সচেতন-ভাবে নির্বাচিত রূপক। কিন্তু এ বিষয়েও কোনো সন্দেহ নেই যে সমসাময়িক সমাজ-পরিপার্শ্ব ছাপন করে বিচার কবলে তবেই তাঁর উদ্ভটের প্রকৃত তাৎপর্য পরিস্ফুট হতে পারে। তাঁর রচনা উদ্ভট হতে পারে, অর্থহীন বোধনোই নয়। “সুকুমার...উদ্ভট কথা লিখেছেন এম্ভার, কিন্তু অর্থহীন একটি-ও নয়। মানে না থাকলে রস চোঁসাবে কোন পথে? কান অবধি পৌঁছে থেমে যাবে” (লীলা মজুমদার, ‘দেশ’, ২০ ৩, ৮২)। আসলে শিল্পীর চেতনায় অনেক কিছুই কাজ কবে যায় শিল্পীর সচেতন মনের অগোচরে, অনেক কিছুই নিঙর করে তাঁর স্বভাব ওপর। কিন্তু এই স্বভাব তো আকাশ থেকে পড়া কিছু নয়, শেষ বিচারে তারও তো উৎস নিহিত থাকে ব্যক্তি ও সমাজের টানাপোড়েনের মধ্যে। সুতরাং আপাত-স্বয়ংক্রিয় এই প্রক্রিয়ার সামাজিক উৎস-সন্ধান আমাদের অবশ্য-কর্তব্য।

তাঁর পরিপার্শ্বের মানুষদের কথা বলেছি। শেষ-উনিশ সদ্য-বিশ শতকের শিক্ত মানুষ তাঁরা—ভদ্রলোক। গুণনিবেশিক অস্তিত্ব এই ভদ্রলোক-সমাজের ভাবনাচিন্তা আচারআচরণের মধ্যে একটা অস্বাভাবিক, অসংগত স্ববিরোধিতার জন্ম দিয়েছিল। তাঁদের কাছে যে-আচার, যে-ভাবনা ছিল একান্ত স্বাভাবিক, ঐ পাঁউরুটি-আর-খোলাগুড়ের “স্বাভাবিক সত্যতা”র মাগকাতিতে তা আজগুবি, অসংগত। কেন রাজনীতি সম্পর্কে ‘প্রকৃতিগত অনীহা’ থাকা সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথকে বারবার সেই অনধিকারচর্চা করতে হয়েছে, তার কারণ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, “belonging to an unfortunate country, born into an abnormal situation, we find it so difficult to avoid their outbursts”। ঐ “born into an abnormal situation”

কথাটি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। আর ‘situation’-টা কী অর্থ ‘abnormal’? শিক্ত বাঙালী ভদ্রলোকের ভাবনাকল্পনামেধা তখন ছেয়ে রয়েছে মহামান্য ইংরেজ বাহাদুর। ইংরেজ বুজোঁয়াদেব কাছ থেকে শেখা বিদ্যা, মূল্যবোধ নতুন মনো-জগতের দ্বার খুলে দিয়েছে। অথচ পায়ের নীচে যে মাটি, চোখের সামনে যে বাস্তবতা, তার সঙ্গে ঐ সদ্যোলম্ব বুজোঁয়া মূল্যবোধ, প্রতিষ্ঠানসমূহের সম্পর্ক অতি ক্ষীণ। আধুনিক আইন, বিচারব্যবস্থা, বিজ্ঞান, দর্শন এই সমস্ত কিছুই সঙ্গে প্রথমতাবে অসংলগ্ন এখানকার উনিশশতকী বাস্তবতা। অথচ এই অসংলগ্নতা সম্পর্ক বাঙালী ভদ্রলোকে বহুকাল পর্যন্ত ছিল অচেতন। ক্রিজোফ্‌ নিয়ার রোগীর মতো, মনের মধ্যে বাস্তব-বাস্তব নিত্য যুক্তি ও মূল্যবোধের কাঠামো গড়ে নিয়ে সেই কাঠামোয় মধ্যে অতি স্বচ্ছন্দ বিচরণ তাদের। সেই অর্থেই situation: abnormal।

এই দৈঃসত্তার ব্যাপারটা, এ অপরিসীম ক্ষুদ্রতা ও তুচ্ছতার দিকটা সুকুমারের শিল্পীচেতন্যে ধরা পড়েছিল। ঐ সভা, ওদ্র, ক্ষুদ্র, অকিঞ্চিৎকর বাঙালী পরিপার্শ্বটাকে, তার অস্বাভাবিকতাকে তুলোঁধোনা করবার জন্য তিনি তাই পড়ে গিয়েন তাঁর nonsense-এর আড়াল।

মনের গঠনে কোথাও একটা সহজাত বৈশিষ্ট্য ছিল তাঁর, যা আবাস্য তাঁকে সোজা জিনিষটাকে সোজা করেই দেখতে শিখিয়েছে। বুঝে নুচ্ছে (১৯০৩) ইংরেজের জন্মে বাঙালী ভদ্রজনেরা যখন পরম উন্মত্ত, দেখাদেখি বাড়ির ছোটোরা যখন আনন্দে উচ্ছল, তখন কিশোর সুকুমার ধমক দিয়ে বলে-ছিলেন, ‘নিজেরা মাটিতে পড়ে মার খাচ্ছিস, আর অন্যের মার খাওয়া দেখে হাসিস?’ এই হাসির মধ্যে যে স্বাভাবিক লজ্জাটা আছে, সেটা সুকুমারের কালে খুব স্বাভাবিক ছিল না। এবং ঐ অসংগতিটা বালক সুকুমারের চোখে স্পষ্ট হয়ে ধরা পড়েছিল। অথচ, এর পাশে, তুলনা করা যাক ২৯ বছর বয়স্ক সুশিক্ষিত, প্রতিভাবান এক কবির এই মন্তব্যটি:

তোমরা আপন রক্তপাত করিয়া ভায়তবর্ষ অধিকার করিয়াছ...। আমাদের মধ্যে এ আশা কোথা হইতে জন্মিল যে তোমাদের ঐ মহিমামণ্ডিত রাজপ্রাসাদের উচ্চ সোপান আমাদের পক্ষে অনধিগম্য নহে? (১৮৯০)

সুকুমারের চোখে উদ্রজোকদের নাস্তব আচরণেব এই

ভুলনোকী কালচারের প্রধান অবলম্বন সাজানো কথা, তৈরি-
করা কৃত্রিম মূল্যবোধ। কৃত্রিম জীবনবিদ্যুত মূল্যবোধের জঞ্জাল
কিভাবে সহজ জীবনের ভিত্তিমূল্যটিকেই নষ্ট করে দেবে

তা সুকুমারের অসংখ্য রচনায় অসংখ্যবার ব্যক্ত হয়েছে। এর চূড়ান্ত উদাহরণ বোধহয় পাওয়া যাবে ‘হয়বরল’-তে, যেখানে একটি লোকের গাড়ুর নাম পরমকল্যাণবরেশু, আর ছাতার নাম প্রত্যুৎপন্নমতিত্ব। নিতান্তই বাস্তব এই বর্ণনা। খামি, গুরুদেব, অপরাজের কথাশিল্পী, এশিয়ার মূর্তিসূর্য, মহানায়ক ইত্যাদি শব্দের বৃন্দবৃন্দ ছাড়া মন ওঠে না আমাদের।

একটি দার্শনিক প্রক্রিয়ায় সুকুমার আসলে ফিরে পেতে চাইছেন বেঁচে-থাকার সেই প্রাথমিক মৌলিক সরলতা যাকে তাঁর ডগ্মলোকী পরিপার্শ্ব জলাঞ্জলি দিয়েছে। Negation of the negation-এর উদাহরণ বলা যেতে পারে এ-কে : জীবনের মৌলিক বাস্তবতাকে negate করতে ডগ্মলোকী অস্তিত্ব, তাদের সেই negationকে পুনরায় negate করলেন সুকুমার ; এই দ্বিতীয় negation-এর ফলে মৌলিক বাস্তবতা সম্পর্কে পাঠকের চেতনার মান উচ্চতর স্তরে উন্নীত হলো।

‘হয়বরল’ ‘সন্দেহে’ প্রকাশিত হয়েছিল ১৯২২-এর মে থেকে সেপ্টেম্বরের মধ্যে। এর পটভূমিটি খুবই গুরুত্বপূর্ণ। প্রথম মহাযুদ্ধ শেষ হয়েছে অল্পকাল আগে। ঘটে গেছে জালিয়ান-ওয়ালাবাগের ঘটনা (১৯১৯)। গুরু হয়ে প্রত্যাখ্যাত হয়ে গেছে অসহযোগ আন্দোলন। ব্যক্তিগত জীবনেও এক চরম সংকটের মুহূর্ত পার হয়ে এসেছেন সুকুমার। প্রশান্ত মহালানবিশকে লিখিত ‘একান্ত ব্যক্তিগত’ এক পত্রে (১৯২০) স্বার্থহীন ভাষায় তিনি জানিয়েছেন যে তাঁর বিশ্বাসের ভিত্তি নড়ে গেছে। চারপাশে তাকিয়ে আনন্দ, অমৃত, ভূমার কোনো চিহ্ন তাঁর চোখে পড়ছে না। তমসা থেকে জ্যোতির্লোকে যাওয়ার কোনো লক্ষণ তিনি দেখতে পাননি। ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কে ফাটল ধরেছে, যদিও ওপর-ওপর একটা সম্পর্ক রাখতে বাধ্য হয়েছেন তিনি। সমাজের ছাত্রশাখার একদা-উৎসাহী সম্পাদক সুকুমার ‘ছাত্র সমাজ’ের সঙ্গে সম্পর্ক ত্যাগ করার সংকল্প ব্যক্ত করেছেন।

কিন্তু শুধু এটুকুই নয়। আরো একটি বিষয় ‘হয়বরল’-র পটভূমি বর্ণনায় নিতান্ত অপরিহার্য। সুকুমার রায় হালফিল বৈজ্ঞানিক কর্মকাণ্ডের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ যোগ রেখে চলতেন। সব অর্থেই তিনি ছিলেন বিজ্ঞানের ছাত্র। আপেক্ষিকতার ‘বিশেষ’

তত্ত্ব (১৯০৫) এবং ‘নিবিশেষ’ তত্ত্বের (১৯১৬) যুগান্তকারী অভিঘাত তাঁর বিজ্ঞান-সংস্কৃত সংবেদী মনে আলোড়ন তুলেছিল, তুমুল কিছু দার্শনিক প্রশ্ন জাগিয়েছিল। নিউটনীয় যান্ত্রিকতায় সাজানো বিশ্বজাগতিক মডেলের কার্যকারিতায় সন্দেহান হয়ে পড়েছিলেন তিনি। তাঁর প্রবন্ধগুলির মধ্যে তার প্রমাণ মেলে। বিশেষত, ১৯২১ সালে আইনস্টাইন নোবেল প্রাইজ পাওয়ায়, একথা অনায়াসেই অনুমান করা যায় যে ‘হয়বরল’-র রচনাকালে এই নতুন চিন্তা তাঁর মননে প্রবলভাবে জাগরাক ছিল। ‘হয়বরল’-র অনেকগুলি প্রসঙ্গকে আপেক্ষিকতা তত্ত্বের সাহায্য ছাড়া বোঝা যায় না। ঐ তত্ত্বের কয়েকটি দিককে, বিশেষত সময়-সম্পর্কিত ধারণাকে তো খুব সরাসরি প্রয়োগ করেছেন সুকুমার। প্রাসঙ্গিক এই দিকগুলি হলো :

(১) গতি বাড়লে চলমান ঘড়ির সোঁদান-হার কমতে থাকে বলে মনে হয়।

(২) কোনো একটা system-এ যে ঘটনাবলী একই সময়ে ঘটছে বলে পর্যবেক্ষকের কাছে প্রতীয়মান হয়, অপর কোনো system-এ অবস্থিত পর্যবেক্ষকের কাছে সেই ঘটনাবলী একই সময়ে ঘটছে বলে প্রতীয়মান না-ও হতে পারে।

(৩) Physical মূল্যবিশিষ্ট সময়ে পরম বলে আর স্বীকার করা যায় না— কারণ তাকে মাপা সম্ভব নয়, তাই বিভিন্ন system-এ অবস্থিত পর্যবেক্ষকদের সকলের পর্যবেক্ষণই সমানভাবে সঠিক।

(New Columbia Encyclopedia, 1975)

কাল পরম নয়, দৈর্ঘ্য, প্রস্থ, বেধের মতো কালও একটা মাত্রা। যে মানদণ্ডে আমরা বিশ্বচরাচরকে, নিজেদেরকে মাপছি, মূল্যমান তৈরি করছি, তাও আপেক্ষিক—পরম বা অলংঘ্য নয়। System-এর পরিবর্তন ঘটলে পর্যবেক্ষণও বদলে যাবে। একমাত্র আলোকের গতি ছাড়া বিশ্বব্রহ্মাণ্ডে আর কোনো কিছুকেই পরম বলে আপাততঃ ভাবা যাবে না। সুকুমার রায়ের ভাষায় : ‘বিজ্ঞান যে আগাতস্থায়িত্বকে নিত্য নামে অভিহিত করিয়াছিল, তাহার মধ্যে আমরা গতিশক্তির কোনোরূপ মীমাংসা পাইনা। বিশেষত আজকাল পরমাণু সম্বন্ধে সূক্ষ্ম অনুসন্ধান করিতে গিয়া তাহার মধ্যে একান্ত

অনিদ্যতার যে-সকল প্রচুর প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে, তাহার ফলে বিজ্ঞান তাহার পূর্বতন নিশ্চিত ভরসা হারাইয়া, এখন কোনো কিছুকেই নিত্য বলিতে সাহস পায় না। গতির কেন্দ্রে পরমাণু, পরমাণুর মধ্যে সূক্ষ্মতর গতি, বিজ্ঞানের অশেষমণ এইরূপ চক্রের মধ্যেই ঘুরিতেছে” (‘চিরন্তন প্রশ্ন’)। ভর (mass) আর শক্তি (energy), বস্তু আর চৈতন্য, এগুলো সম্পূর্ণ আলাদা জিনিস বলে আর ভাবা যাচ্ছে না। সামাজিক-রাজনৈতিক-দার্শনিক-নৈতিক-হকটোও বদলে যাচ্ছে। পাশ্চাত্য ন্যায়পরতার, মানবিকতার প্রতি বিশ্বাস প্রথম মহাযুদ্ধের পর ভাঙতে শুরু করেছে। নিখুঁত যান্ত্রিক নিয়মে, মঙ্গল গতিতে চলমান, ছিমছাম সাজানো পৃথিবীর মনোগত ছবি ভেঙে চুবমার। বৈজ্ঞানিক-দার্শনিক উপলব্ধিকে এই সমাজ-রাজনৈতিক বাস্তবতার উপলব্ধির সঙ্গে মিশিয়ে একাকার করে এক অরূপ শিল্পসময়ের ৬৫ দিনের সূক্ষ্মার, যিনি ইতিমধ্যে কালাজের আক্রান্ত, মৃত্যুপথধাত্রী।

‘হযবরল’-র একেবারে শুরুতেই আমাদের common sense-কে, অর্থাৎ স্বীকৃত যুক্তি-কাঠামোকে একেবারে তছনছ করে দিয়ে রুমাল হয়ে যায় বেড়াল। এবং সেই বেড়াল নিজের পরিচয় দিতে গিয়ে বলে :

বেড়ালও বলতে পার, রুমালও বলতে পার, চন্দ্রবিন্দুও বলতে পার।

এই মুহূর্তে যে বেড়াল, পরমহূর্তে সে চন্দ্রবিন্দু, পূর্বমুহূর্তে সে ছিল রুমাল। কাকে বলবে বেড়াল, আর কাকে চন্দ্রবিন্দু, কোন্ ব্যাকরণের নিয়মে কী কী অঙ্কর মিটে কেন হয় চশমা, এর কোনোটারই হিসেব আমাদের স্বীকৃত যুক্তি-কাঠামোয় আর মিলছে না।

একটু পরেই প্রগ ওঠে, গেছো দাদার দেখা কোথায় পাওয়া যাবে। এতদিন, অর্থাৎ প্রাক-আপেক্ষিকতা যুগে জানা ছিল, হাঁর বাড়ি মতিহারি তার দেখা মিলবে মতিহারিতেই। কিন্তু এখন জানা যাচ্ছে, গেছো দাদার দর্শনপ্রত্যাশী ব্যক্তিটি মতিহারি পৌঁছতে পৌঁছতে গেছো দাদা চলে যাবেন রামকিটপুর্—এবং এই লুকোচুরি খেলা চলতেই থাকবে। গেছো দাদার অবস্থান মতিহারিতে—এটা এমন একটা তথ্য যার সত্যতা নির্ভর করছে কোন্ system-এ দাঁড়িয়ে পর্যবেক্ষক এই পর্যবেক্ষণ করছে

তার ওপর। বেড়ালের system আর ‘আমি’র system এক নয়, তাই দুয়ের হিসেব মেলেনা—

আমি বললাম, তা হলে তোমরা কি করে দেখা কর ?

বেড়াল বলল, সে অনেক ছালাম। আগে হিসেব করে দেখতে হবে দাদা কোথায় কোথায় নেই, তারপর হিসেব করে দেখতে হবে, দাদা কোথায় কোথায় থাকতে পারে, তারপর দেখতে হবে, দাদা এখন কোথায় আছে। তারপর দেখতে হবে, সেই হিসেব মতো যখন সেখানে গিয়ে পৌঁছবে, তখন দাদা কোথায় থাকবে।...

অর্থাৎ পরম সত্য বলে, অপরিবর্তনীয় ‘তথ্য’ বলে কিছু থাকছে না, সত্যতা, এমনকি বলা যায় ‘তথ্য’-র ব্যাপারটাই কেবল এক-একটা system-এর সীমাবদ্ধতার ভেতরেই গ্রাহ্য।

এটা একটা মাত্রা। এর অপর মাত্রাটি সমাজ-বাস্তবতার। গেছো দাদা কে ? তার কথা উঠল কেন ? গেছো দাদা সেই ব্যক্তি যে ‘বেজায় গরম’-রূপ সমস্যার সমাধানের পথ বাতলাতে পারে। কিন্তু কোথায় সে ? কোথায় গেলে দেখা মিলবে তার ? তার জন্য আকৃতি প্রকাশ করা যায় শুধু, পৌঁছনো যায় না তার কাছে। সমাজের যে ‘গভীর গভীরতর অসুখ’ তার নিদান আছে যে-মুণ্ডলি আসানের কাছে, যার কথা সকলেই বলছে নিজ নিজ system-এর পর্যবেক্ষণ অনুযায়ী, সে কোথায় ?

কাল যেহেতু অনানির্ভর, আপেক্ষিক একটা মাত্রা, তাই কোনো একটা নির্দিষ্ট মুহূর্তে যেটা সত্য, পরমহূর্তে, কালের মাত্রা বদলে গেলে, সেটা আর সত্য থাকছে না।—

আমি বললাম, তবে যে বলছিলে সাত দুগুণে চোন্দ হয়না ? এখন কেন ? কাক বলল, তুমি যখন বলেছিলে, তখনো পুরো চোন্দ হয়নি। তখন ছিল তেরো টাকা চোন্দ আনা তিন পাই। আমি যদি ঠিক সময়ে বুঝে ধাঁ করে ১৪ লিখে না ফেলতাম, তা হলে এতরূপে হয়ে যেত চোন্দ টাকা এক আনা নয় পাই।

ওনে ‘আমি’ তার এতদিনকার পরমত্ব-বিশ্বাসী যুক্তিতে বলে : এমন আনাড়ি কথা তো কখনো শুনিনি। সাত দুগুণে যদি চোন্দ হয়, তা সে সব সময়েই চোন্দ। একঘণ্টা আগে হলেও যা, দশদিন পরে হলেও তাই। দুটো যুক্তি-কাঠামোর বিরোধটা খুব স্পষ্ট।

বস্তুত একটা স্তর অন্দি ‘হয়বরল’-রচয়িতার প্রধান উদ্দেশ্যই যেন এই common sense-জাত যুক্তিকাঠামোর অপ্রতুলতাকে চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দেওয়া। ভাবতে অবাক লাগে যে এমন জটিল বৈজ্ঞানিক-দার্শনিক ভাবনাকে এমন আশ্চর্য মজার মোড়কে মূড়ে তিনি পরিবেশন করতে পেরেছেন। ‘হয়বরল’-র প্রকাশিত ভাবনাচিন্তার যে অতল গভীরতা, তাকে কোথাও বাধা দেয় না এর আপাত-ছেদোমানুষীয় আবরণ। তাই নিছক মজা হিসেবে ছোটোরা যেমন এ-কে উপভোগ করতে পারে, তেমনি, একই সঙ্গে, ঐ মজা থেকে ‘এতটুকু বঞ্চিত না হয়েই, এর বৈজ্ঞানিক-দার্শনিক গভীরতা ভানিয়ে তোলে প্রামাণ্যের। এতবড়ো কৃতিত্বের অধিকারী বাংলা ভাষায় আর কেউ নেই সেটা হলফ করেই বলা যায়; পণ্ডিতজনেরা বলতে পারবেন অন্য কোনো ভাষায় এর তুলনা আছে কিনা।

কিন্তু যুক্তি-কাঠামোর বিরোধ শুধু নৈজাতিক-দার্শনিক স্তরেই নয়। সামাজিক মূল্যবোধের দিক থেকেও চিরন্তন বলে আর কিছু থাকছে না। সুকুমারের সেই আশ্চর্য চিঠি থেকে আমরা দেখতে পাচ্ছি “চিরন্তন” ধারণাগুলিকে তিনি প্রত্যাখ্যান করছেন, ঘোষণা করছেন যে তাঁর “cherished illusion”-গুলো ভেঙে যাচ্ছে। অর্থাৎ কিছু সামাজিক মূল্যবোধের অবমূল্যায়ন ঘটছে। কিন্তু আর আবার মূল্য বাড়ছে কি?

সময় : মূল্যবোধের সংকট

Alice in Wonderland-এ Mad Hatter-এর ঘড়িতে সময় জানা যায় না, কেবল দিন জানা যায়। তাদের আজব দেশে সময় কাটো দিনের মাপে, ঘণ্টা-মিনিট-সেকেন্ডের মাপে নয়। নষ্ট করার মতো সময় সভ্য সমাজের নেই; পল্কাস্তরে আজব দেশে সময় থেমে আছে, ‘নদীর স্রোতের মতো’ তা ‘বহিয়া যায়’ না। ‘It’s always six o’clock now’, সময়ের সঙ্গে ভাব করতে পারলে সময় তোমার বণংবদ হয়ে কাজ করবে : সকাল ন’টায় পড়তে বসার কথা, কিন্তু ঘড়িতে দেখাবে দেড়টা—তখন খাবার সময়। সময় মেপে চলা, সময়কে কাজে লাগানো, যার অর্থ মনোভা বাড়ানো—পুঁজিতাত্ত্বিক সমাজের এই ethos নিয়ে ঠাট্টা করা হয়েছে Alice-এ।

‘হয়বরল’-তে এই জিনিষটাই একটু অন্য চেহারা নিয়ে এসেছে। ‘আমি’দের দেশে “সময়ের দাম নেই” শুনে হিসাব-রক্ষক কাক “ভারি অবাক হয়ে যায়”। U. Roy and Sons-এর পরিচালক সুকুমার রায়চৌধুরী ভালো করেই চিনতেন এইসব কেজো লোকেদের, যাদের কাছে Time is Money, হাসিগল্প করা, ঠাট্টা করার অপর নাম যাদের কাছে সময় নষ্ট করা। কাক তাই মহা খাপ্পা হয়ে বলে ওঠে :

আমাদের বাজারে সময় এখন উদ্বাসনক মাগি, এতটুকু বাজে খরচ করার ঘো নেই। এই তো কদিন খেটেখুটে চুরিচামারি করে খানিবাটা সময় জমিয়েছিলাম, তাও তোমারা সঙ্গে তর্ক করতে অর্ধেক খরচ হয়ে গেল!

মানুষের তীব্র ভীষণ ধার্মাধা, বর্ণহীন, একমাত্রিক, মানবিক উদ্দেশ্যহীন হয়ে পড়েছে। ‘বাজে খরচ’র কোনো সুযোগ থাকছে না মানুষের। নিজের খণ্ডিত, কর্তৃত্ব তীব্র-বোধের মানদণ্ডে মানুষকে সাপেছে মানুষ—মানুষের use-value-টুকুই কেবল নিশ্চয়। যে-ফিতে দিয়ে অকাজে অভিবাঙ্ক “এখন তেরো” বছর বয়সী বুদ্ধ ‘আমি’কে সাপে, তার লেখা-টেখা সব উঠে গিয়েছে, খালি ২৬ লেখাটা একটু পড়া যাবে। তাই বুড়ো যা কিছু সাপে সবই চান্দিশ হাঁকি চলে যায়। খণ্ডিত-চৈতন্য মানুষ সামাজিক মানসণ্ডে তার পুনঃতায় দেখতে পায়না, সব মানুষকেই সাপে হয় ঐ চান্দিশ-জার্মি-ছত সি.এস।

একদা কিন্তু ফিতেটাই সব লেখাই ছিল, এখন “উঠে গিয়েছে”। প্রাক-পুঁজিতাত্ত্বিক সমাজের সমস্ত অন্ধকার সত্ত্বও একথা ঠিক যে মানবিক সম্পর্কগুলো সেখানে এমন একমাত্রিক ছিল না, কেবল টাকা আনা পাইয়ের হিসেবে, কেবল use-value হিসেবেই মানুষের মূল্য নিরূপিত হতো না। চিরস্থায়ী বন্দোবস্ত-পরবর্তী যে বাঙালী সমাজ, তাকে পুরোনো অর্থে সামন্ততাত্ত্বিক বলা চলে না, সামন্তসমাজের মানবিকতার দিকটি সেখানে লুপ্ত, হতমান; তার পরিবর্তে পুঁজিতাত্ত্বিক অর্থ-কেন্দ্রিক মূল্যবোধের শিখার হয়েছে ঐ সমাজ। কিন্তু সমস্যাটা এখানেই থেমে নেই, তার ডালপালা চড়িয়েছে অনেক দূরে, অজস্রবিধ স্ববিরোধিতায়। বিকলাঙ্গ মুৎসুদ্দি-পুঁজিতত্ত্বের দাপটে পুরোদস্তর বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবোধ গড়ে উঠতে পারেনি সে সমাজে, অপরদিকে “a caricature of British

landlordism"-এর দৌলতে এক নয়া-সামন্তশ্রেণী শক্ত আসন পেড়ে বসেছে। পুঁজিতান্ত্রিক অর্থ-কেন্দ্রিক মূল্যবোধে আক্রান্ত হওয়া সত্ত্বেও সমাজ বুর্জোয়া চারিদিক অর্জন করতে পারেনি, অপরদিকে পুরোনো সামন্তসমাজের মানবিকতা অবলুপ্ত হওয়া সত্ত্বেও সামন্তীয় পিছুটান কাটানো সম্ভব হয়নি। উভয় ব্যবস্থার নেতিবাচক দিকগুলির শিকার হয়েছে সমাজ। কাজেই মূল্য-বোধের সংকটে ভুগছে ভ্রলোকেরা। অবস্থাটা প্রকৃত অর্থেই একটা হযবরল। আবারও মনে পড়ে যায় রবীন্দ্রনাথের খেদোক্তি : born into an abnormal situation একদা তিনিও তো হাফাকার করে উঠেছিলেন : "সমগ্র মানব ভূই পেতে চাস, এ কী দুঃসাহস।"

সংখ্যার ছাপ দিয়ে মানুষকে মাপার প্রসঙ্গে অবধারিতভাবে এসে পড়ে 'রক্তকরবীর' ৪৭ফ আর ৬৯৬'র কথা। তফাৎ এই, সেখানে সবাসরি শোষক-শোষিত সম্পর্কের পরিপ্রেক্ষিতে এসেছে ঐ সংখ্যায়ন; আর এখানে ভ্রলোকী পরিমন্ডলের নিজস্ব মূল্যবোধের সংকটটিকেই উদ্ঘাটন করা হয়েছে।

মূল্যবোধের এই সংকটের আরেকটি অভিব্যক্তি হলো চির-প্রচলিত myth-এর ব্যবহার-অযোগ্যতা, অনুপযোগিতা। কাক যতক্ষণ হিসেবে ব্যস্ত, বুড়ো ততক্ষণ "একটি চমৎকার গল্প" বলে। চরিত্রগুলি রূপকথার : রাজা, রাজকন্যা, পক্ষীরাজ, মন্ত্রী, রাক্ষস। কিন্তু ভ্রলোকী জীবন সেরে এসেছে সেই ত্রিভুজ থেকে যা ঐ উদার সরল রঙের অমরাবতার স্রষ্টা। তাই রূপকথার মধ্যেও এসে পড়ে গুলিসুতার মতো নেহাৎ গদ্যময় প্রসঙ্গ, একদা পরাক্রমশালী রাক্ষস আজ ছোটো ছেনের মতো খাট থেকে পড়ে যায়, 'ন্যাজ' কাটা যায় পক্ষীরাজের, এমনকি রাজার পারিষদদের মধ্যে কেবল ডাক্তার নয়, থাকে মোস্তারও। সুতরাং ওখানে আমাদের—ভ্রলোকদের—আশ্রয় নেই। ঐতিহ্যবাহিত myth, যা উৎপাদনশীল মানুষের সৃষ্টি, তা আজ উপযোগিতা হারিয়েছে আমাদের কাছে। ওটা আমা : গবেষণার সামগ্রী, মূল্যবোধের সংকট থেকে পরিচালনের আশ্রয় নয়।

ইতিমধ্যে কাকের তার হ্যাণ্ডবিল বিলি করতে শুরু করেছে। সত্যি বলতে কী, এই ব্যাপারটার সঙ্গে বাস্তবের যোগ এতই প্রত্যক্ষ যে এটা আর উত্তরের স্তরে থাকেনি। "হিসাবী ও বেহিসাবী, খুচরা ও পাইকারী সকল প্রকার

গণনার কার্য বৈজ্ঞানিক প্রক্রিয়ায় সম্পন্ন করিয়া" থাকে কাকের। খুচরা, পাইকারী ইত্যাদি নিত্যন্তই ব্যবসায়িক শব্দের পাশাপাশি "বৈজ্ঞানিক প্রক্রিয়া" কথাটির বৈপরীত্য লক্ষণীয়। "গণনা" যে কেবল টাকা-আনা-পাইয়ের গণনা নয়, কোণ্টা কিংবা ভাগ্যগণনাও বটে, সেটা বলা বাহুল্য। তথাকথিত জ্যোতিষ "বিস্তান" নিয়ে যে বৃত্তরংকিটা চলে তার প্রধান উপভাষ্য হচ্ছে কথার খেলা। এটসব "বৈজ্ঞানিক" যুক্তির মধ্যে থেকে অসম্ভব উপদানটি চয়ন করে নিয়ে তাকে বহুগুণ করে দেখিয়েছেন সুকুমার : "এাপনার জুতার মাপ, পায়ের রঙ, কান কট্‌বট্‌ করে কিনা, জীবিত কি মৃত ইত্যাদি আবশ্যকীয় বিবরণ পাঠাইলেই" ক্যাটালগ পাঠাবে কাকের। যোকঠকানোর এই ব্যবসাস্থে উচ্চবর্ণীদের একচেটিয়া অধিকারে ভাগ নস্যাতে এসেছে কিছু তথাকথিত নিম্নবর্ণীয় ব্যক্তিরা। তাই কাকের সব সাবধানবাণী : "আমরা সনাতন বায়সবংশীয় দাঁড়িকুলীন, অর্থাৎ দাঁড়কাক। আজকাল নানা শ্রেণীর পাতিকাক, হেঁড়েকাক, রামকাক প্রভৃতি কাকেরাও অথলোভে নানারূপে এসসা চালাইতেছে। সাবধান।" এই ভাষা ও বক্তব্য আজও আমদের অতিপরিচিত।

আইনের ধোঁয়াশা

কই ভাব, কথাব ধোঁয়াশা টাকা আরেকটি জগতের অবাস্তবতাকে উদ্ঘাটন করে দেখিয়েছেন সুকুমার : আইনের ভাষা। জীবনের সঙ্গে সম্পর্কহীন, অর্থহীনতায় পর্ববসিত কতকগুলো শব্দ আইনের আশ্রয়। সাজা সরল সত্যটাকে কত বেকিয়ে, কত জটিল করে বলা যায় তার চমকপ্রদ নিদর্শন আইনের ভাষা—বিশেষ করে ফারসী থেকে চলে-আসা শব্দ-সম-বয়ে গঠিত বাংলা আইনের ভাষা। কাকের হিসেবে এইরকমেরই শব্দভানকে at random সাজিয়ে এই কথা-ব্যবসায়কে চাবকেছেন সুকুমার। বুড়ো যখন বিরক্ত হয়ে বনে :

এসব কি নিচ্ছে আবোল তাবোল ?

কাক তখন স্পষ্টই কবুল করে :

ওসব লিখতে হয়। তা নাহলে আদালতে হিসেব ঠিকবে কেন ? ঠিক চৌকস মতো কাজ করতে গেলে গোড়াতে

এসব বলে নিতে হয়।

যে-হিসেবটা 'চৌকস মতো' করবার জন্য কাক এসব লিখল, সেটা কী?—

সাত দুগুণে ১৪, বয়স ২৬ ঠিক, জমা / ২৥ সের, খরচ ৩৭ বৎসর।

মানদণ্ডভাঙা ওলোটপালোট হয়ে গেছে। যা দিয়ে মানুষ মানুষকে মাপতে পারে, মূল্যবোধ গড়তে পারে, সেই মাপকাঠি-ভাঙা আর ঠিক নেই।

আইন সম্পর্কে সুকুমারের তির্যক ভাবনার গুরুত্ব আমাদের কাছে খুবই বেশি মনে হয় আরেকটা কারণে। যে-কয়েকটা সলোমোনের (illusion) ওপর ভর দিয়ে দাঁড়িয়ে থাকে বুজোঁয়া সমাজ-ব্যবস্থা, তার অন্যতম হলো আইন বা বিচার-ব্যবস্থার পরম ন্যায়পরতা। বুজোঁয়া আইন নাকি মানুষে মানুষে ভেদ করে না, তা নাকি বাস্তবের প্রেক্ষাপটের উর্ধ্বে। খাঁটি বুজোঁয়া সমাজেও এ ভাবনা নিছক সলোমোহই, আর সুকুমারের প্রত্যক্ষ পরিপার্শ্বে, যা কেবল আপাতিকল্পণেই বুজোঁয়া, যার গভীরে খরস্রোতে খেলা ক'রে চলে সামন্ততান্ত্রিক-কথা, সেই সমাজের ক্ষেত্রে তো এটাকে এমনকি গ্রহণযোগ্য সলোমোহ বলে ধরে নেওয়ারও যৌক্তিকতা ছিল না। অথচ ঐ আইন, ঐ বিচার ব্যবস্থা সম্পর্কে বাঙালী শিক্ষিতদের মোহ কী প্রবল। সুকুমার যেহেতু তৈরি করা ধারণার আরোপিত মানদণ্ডে জগৎজীবনকে দেখতেন না, দেখতেন তার স্বাভাবিক সত্যতায়, জীবনের নিজস্ব গতির সঙ্গে ভাল মিলিয়ে, তাই ঔপনিবেশিক স্বাস্থ্যবতার পরিপ্রেক্ষিতে এই বিচার-ব্যবস্থা, আইন ইত্যাদির সীমাবদ্ধতার দিকটা ধরে ফ্রেগতে তাঁর একটুও কণ্ট হয়নি।

প্রসঙ্গত মনে রাখা দরকার, ভদ্রলোক বাঙালীর কাছে আইন ছিল পেশা হিসেবে সবচেয়ে গৌতনীয়। সাহিত্যশিক্ষে, রাজনীতিতে আইন ব্যবসায়ীদের প্রকোপ ছিল ব্যাপক। এঁরা একদিকে ব্রিটিশ সাম্রাজ্যবাদীদের সচেতনভাবে পরিকল্পিত শিক্ষা-ব্যবস্থার অবধারিত পরিণাম, অপরদিকে তখনকার সামাজিক অবস্থার স্পষ্ট প্রতিফলন। চিরস্থায়ী বন্দোবস্তের পরিণামে, বিশেষত “১৮১৯ সালের অক্টম রেগুলেশন অনুযায়ী যখন প্রাথমিকশিক্ষাও জমিদারী স্বত্বের মতো পাকা বিধিসম্মত

ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত করা হয় তখন থেকে”^৫ মধ্যবিত্তভোগীদের এক শেষহীন সারি তৈরি হতে থাকে। এদের অন্তর্কলহও ছিল শেষহীন। এর স্বাভাবিক বহিঃপ্রকাশ দেখা দেল অসংখ্য মামলা মোকদ্দমায়। কালেক্টরের হিসেবেল শব্দগুলি লক্ষণীয় : ইমারৎ, খেসারৎ, ওয়ারিশান, মালিক, দখলিকার স্বত্ব, ন্যয়েব, সেরেস্তা, পত্তনীপাট্টা ইত্যাদি। ইংলিষ্টা খুবই স্পষ্ট।

হিজি বিজি বিজ

ভদ্রলোকী বাস্তবতার অস্বাভাবিকতাকে সবচেয়ে স্পষ্ট করে দেখিয়ে দেয় হিজি বিজি বিজ। চরিত্রটি বহুমাত্রিক। অনেক কথা বলতে চেয়েছেন লেখক এর মধ্যে দিয়ে। প্রথমত এর নামটি। হিজি বিজি আর বিড়বিড়—এই দুটি শব্দের সংমিশ্রণে এসেছে হিজি বিজি বিজ। দুটি শব্দই নিরর্থকতা ও অস্পষ্টতা-বোধক। হিজি বিজি বিজের সঙ্গে প্রথম পরিচয়ে তার সম্পর্কে যে বর্ণনা পাই তা এইরকম : “একটা জন্তু—মানুষ না বাদর, গ্যাঁচা না ভূত, ঠিক বোঝা যাচ্ছে না।” ব্যাকরণ-না-মানা চাঁশগরু, হাসজারু, বকছপ কিংবা রামগরুড়ের ভাবনাটাই খেলা করছে এখানে। স্বভাবের দিক থেকে অবশ্য সে রাম-গরুড়ের একেবারে উল্টো। সভ্যসমাজের নিয়মকানুন, উন্নত-সহবৎ সব ডাসিয়ে দিয়ে সে উদ্দাম হাসে, “ঐ হাসিটাই তার বৈশিষ্ট্য। উত্তট, অস্বাভাবিক কথা কল্পনা ক'রে ক'রে সে হাসে, হেসে হেসে “খামখা কণ্ট” পায়।

উনিশ শতকী ভিক্টোরিয়ান মাপাজোকা আদব-কায়দার আদর্শে ব্রাহ্ম-সমাজের মানুষদের চলাফেরা, এঁদের সঙ্গে সুকুমার রায়ের ওঠাবসা। সাধারণ বাঙালীর মতো কাছাকাছা হাসি বা স্নায়ুগের ব্যবহার তাঁদের কাছে ছিল অচিন্ত্যনীয়। অথচ ভেতরে ভেতরে, গুণগতভাবে তাঁরা এতটুকুও আলাদা নন গড়-পড়তা ভদ্রলোক বাঙালীদের থেকে।^৬ এই সমস্ত অর্থহীন, মানবিক স্বভাববিরোধী আদবকায়দাকে সুকুমার যেনে নিতে পারেন নি। বাল্যকালের একটি ঘটনার উল্লেখ পাওয়া যায়। একবার হাওলা বদলাতে দাঁজলিগে গিয়ে এক মাসীর পাঞ্জার পড়েছিলেন সুকুমার। মাসী তাঁকে বিক্রিতি আদবকায়দা দেখাবেনই। পুণ্যলতা চক্রবর্তী লিখছেন : “শেষটায় দাদা বিদ্রোহ করল। অত্যন্ত বোকাম মতো মুখ করে, হাঁ করে কুঁজো হয়ে প্রসে বসল, দুই হাতে মূর্খো করে কাঁটা চামচ

খাড়া করে ধরে, খটাখট শব্দে খেতে আরম্ভ করল : তাড়া খেয়ে অতি সন্তর্পণে কাঁটা-চামচ তিক করে ধরতে গিয়ে 'কি যেন কি করে' হাত-ফস্কে চামচ-কাঁটা এদিক-ওদিক ছিটকে পড়ে গেল। সোজা হয়ে বসতে বলাতে, চেয়ারের দুই হাতলে ডর করে আস্তে আস্তে কণ্টেস্টেট খাড়া হওয়া মাত্রই হঠাৎ 'কেমন করে যেন' পিছলে সড়াৎ করে টেবিলের নিচে চলে গেল আর চিবুকটা ঠকাস্ করে টোঁপলে ঠুকে গেল।" সুকুমারের 'বিদ্রোহ'র ধরণটা লক্ষণীয়। নিজের আচরণের স্বাভাবিকতাকে বিপথ্য করে তুলে তিনি আসলে মাসীর মেম-সাহেবিয়ানার অস্বাভাবিকতা ও অসংগতিককেই স্পষ্ট করে দিলেন। হিজি বিজি বিজের হাসির অস্বাভাবিকতা দিয়ে তিনি বিদ্রোহ করলেন চতুষ্পাশের রামগরুড়-শাবকদের মানবিকতা-বিচ্যুৎ জগৎটার বিকল্পে।

যেসব "অসম্ভব কথা" ভেবে ভেবে "খামখা" হেসে কণ্ট পায় হিজি বিজি বিজ, একটু তলিয়ে দেখলে সেগুলোর মধ্যে একটা সাযুজ্য খুঁজে পাওয়া যায়। এরকম একধরনের অসংগতির, অসম্ভবের উপাদান যে শিক্ষিত বাঙালীর কাজ-কর্মের মধ্যে রয়েছে গিয়েছিল সেটা সুকুমারের দীর্ঘচিন্তনোর কাছে স্পষ্ট ছিল। একহাতে কল্‌পি থাকা সত্ত্বেও অন্য হাতের সাজিমাটিই খাচ্ছিল তারা : শেক্সপীয়র-শেলী-মিল্টন আউড়ে শেষ পর্যন্ত তারা সওদাগরি অফিসের পাতা পিষতেন। "নাইয়ে ধুইয়ে" সমস্ত টিকটিকি শুকোতে দেওয়ার মধ্যে বাবুসম্প্রদায়ের পায়রা-বুল্‌বুলি কালচারের ওপর কোনোই কটাক্ষ নেই একথা হলফ করে বলা যায় কি? কিংবা সেই আশ্চর্য 'চ্যাপ্টা পৃথিবী'-প্রসঙ্গ? এর দ্বারা নব বা অণ্টগ্রহের কলিশনে আশ্চর্য্য পৃথিবী লয় পাওয়ার জ্যোতিষী ভবিষ্যৎ-বাণীর অস্বস্তিকাকে নিয়ে ঠাট্টা করা হলো কি না, সেটা তেবে দেখবার মতো। তাছাড়া সেই common sense-কে ঠাট্টা করার ব্যাপারটাও আছে। আমাদের চোখে-দেখা পৃথিবীটা তো চ্যাপ্টাই, নিছক চোখে দেখে কে বলবে যে আমরা একটা ঘুরন্ত বলের ওপর চলে ফিরে বেড়াচ্ছি? পৃথিবীটা 'যদি' চ্যাপ্টা হয়ে যায়, এই কথা বলে সুকুমার পুনরায় স্মরণ করিয়ে দিলেন, পৃথিবীটা আসলে চ্যাপ্টা নয়, আমাদের চোখ যাই বলুক।

প্রসঙ্গত, হিজি বিজি বিজের নামবর্ণনা (আমার নাম—,

আমার ভায়ের নাম—, আমার বাবার নাম ইত্যাদি) রবীন্দ্র-নাথের 'আর্ঘ্য ও অনাৰ্য' (১৮৮৫) ব্যঙ্গ-নাট্যকাটিকে মনে পড়িয়ে দেয় :

চিন্তামণি : আমি আর্ঘ্য—'জ্যর্ঘ্য' সম্বন্ধে লিখব।

এদৈত : আর্ঘ্য জিনিষটা কী মশায়?

চিন্তামণি : (বিস্মিত হইয়া) আজ্ঞে, আর্ঘ্য-কাকে বলে জানেন না? আমি আর্ঘ্য, আমার বাবা গ্রীনকুড় কুণ্ডু আর্ঘ্য, তাঁর বাবা 'নফরচন্দ্র কুণ্ডু আর্ঘ্য, তাঁর বাবা—

পুনরায়—

চিন্তামণি : বাবা আর্ঘ্য নয় তারাই অনাৰ্য। আমি অনাৰ্য নই, আমার বাবা গ্রীনকুড় কুণ্ডু অনাৰ্য নয়, তাঁর বাবা 'নফরচন্দ্র কুণ্ডু অনাৰ্য নয়, তাঁর বাবা—

হিজি বিজি বিজের কথা শেষ হতে না হতে আসে রাম-ছাগল প্রসঙ্গ, যে-রামছাগলের গলায় ঝোলানো বিস্তৃতি : পি. এ. খাদ্যাবিশারদ। "খুব চমৎকার ব্যা" করতে পারে বলে তার নাম ব্যাকরণ, আর "শিৎ তো দেখতেই পাচ্ছ"। মাত্র একজন বালক এবং হিজি বিজি বিজ তার প্রোতা হওয়া সত্ত্বেও সে মহতী জনসভার যোগ্য উদাত্ত সম্ভাষণে "হে বালক-রত্ন এবং স্নেহের হিজি বিজি বিজ" বলে বক্তৃতা শুরু করে, ব্যাখ্যা করে তার পদবী : "ইংরাজিতে লেখবার সময় লিখি B. A. অর্থাৎ ব্যা। কোন কোন জিনিষ খাওয়া যায়, আর কোনটা কোনটা খাওয়া যায় না, তা আমি সব নিজে পরীক্ষা করে দেখেছি, তাই আমার উপাধি হচ্ছে খাদ্যাবিশারদ।" বিশ্ব-বিদ্যালয়ের শিক্ষার, এমনকি গবেষণার সামাজিক নিরর্থকতাকে, উত্ত শিক্ষা সম্পর্কে তত্ত্বজ্ঞানীদের অভিমানকে এর চেয়ে স্পষ্ট করে আর কীভাবে ব্যঙ্গ করা যেত? বস্তুত, প্রায় আগাগোড়াই তাঁর উদ্দেশ্যকে আপাত-নিরীহ fun-এর আবরণে মূড়ে রাখলেও 'হযবরল'-র এই অংশে তাঁর ক্রোধ খুব প্রত্যক্ষ চেহারা পেয়ে গেছে। রামছাগলের এই হঠাৎ-বাদানে তাই কোথায় যেন একটু তাল কেটে যায়। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এটাও বোঝা যায় যে তথাকথিত নির্মল বস্তুকলুষমুক্ত হাসি পরিবেশন করাটাই সুকুমারের শেষতম এবং প্রথমতম ইচ্ছা ছিল না।

ভাড়ার গান

ন্যাড়ার গানগুলি ননসেন্স সাহিত্যের পরাক্রান্তা হিসেবে গণ্য হতে পারে। উপরিস্থরের অর্থহীনতা, এবং গভীরশায়ী বিচিন্মুখী ব্যক্তনা—সুকুমারীয় ননসেন্সের এই একান্ত বৈশিষ্ট্য উজ্জ্বল এই গানকণ্ঠি।

ন্যাড়ার প্রথম গানের একটিই পদ : লাল গানে নীল সুর হাসি হাসি গজ। ভারতীয় সংগীত-ঐতিহ্যে সুরের বর্ণ-কল্পনার মধ্যে নতুন কিছু নেই। একেকটি রাগের সঙ্গে একেকটি বা কয়েকটি রঙের সম্পর্ক বহুকাল ধরেই শিল্পী-কল্পনায় স্বীকৃত। সুতরাং অ-পূর্ব্ব সেখানে নয়। একটা ইঞ্জিয়ের বোধের সঙ্গে আরেকটা ইঞ্জিয়ের বোধের যে মিশ্রণ ঘটানো হয়েছে, সেটাই, এবং তার অপরাধ নিরর্থকতাই, আসল মজা। রবীন্দ্রনাথ যখন অবলীলায় লেখেন, “দিকে দিগন্তে যত আনন্দ / লভিয়াছে এক মধুর গজ” কিংবা একলা ধুলোয় বসে-থাকা ছোটো মেয়ের ডালি সাজানোর দৃশ্য যখন তাঁর “চোখে বীণা” বাজায়, তখন হাসি পায় না আমাদের, ব্যাপারটাকে উদ্ভট মনে হয় না একটুও। কারণ এই মিশ্রণের উদ্দেশ্যটি, অর্থটি, তৎক্ষণাৎ আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে যায়। কিন্তু লালরঙা গানের পদ, নীলরঙা সুর এবং হাসি-হাসি গজ আমাদের তিনটি ইঞ্জিয়ের অনুভূতিতে ভালগোল পাকিয়ে দিলেও তৎক্ষণাৎ কোনো একটা নির্দিষ্ট অর্থ-মরতায় পৌঁছে দেয় না। এটা আবছাভাবে ইংগিতবহু হয়ে ওঠে কেবল ‘হয়বরল’-র নিজস্ব পরিপ্রেক্ষিতে—যেখানে আমাদের চিন্তাচেতনা বোধবুদ্ধি মূল্যবোধের ওজোপালটাই একের পর এক উদ্ভট চিত্রকল্পমালায় ধারাবাহিকভাবে প্রকাশিত হয়ে চলে।

“খুব নরম সুরে” গেল “নাইনিভালের নতুন আলু”-র মধ্যে অবশ্য এই দীপ্তি নেই। অনুপ্রাসের স্বংকার এবং প্রসিদ্ধ আলুর সুসিদ্ধ স্বাদ নম্রতাকে সুরের ভাষায় অনুবাদ করার মধ্যে যে-রসবোধের প্রকাশ ঘটেছে তা মূলত রসনানির্ভর, একমাত্রিক। পরের গানটি কিন্তু অত নরম নয়, বরং বেশ শক্ত। শক্ত—অর্থাৎ দুর্বোধ্য, দুর্বহ। তানকর্তব্যুক্ত, জটিল ভাজের গান ‘শক্ত’; গড়বা-মাত্র বোঝা যায় না, এমন কথিতাত্ত্ব ‘শক্ত’। মহৎ শিল্পের রসোপলব্ধির জন্য অন্তরানু-

ভূতির প্রগাঢ় গভীরতা প্রয়োজন, প্রয়োজন বড়ো-অর্থ শিল্পী। যার জন্য দৈনন্দিনতা-ক্লিষ্ট common sense-এর আগড় ভাঙা সবার আগে প্রয়োজন। কিন্তু আধুনিক বৈশ্য সমাজের প্রভুদের তা অভিপ্রেত নয়। তাই গড়পড়তা শিক্ষিত উদ্রলোক খুব গড়পড়তা মাপের ছাঁচে-ঢালা সুবোধ্য পণ্যই সুবোধ্য ভালকের মতো গলাধঃকরণ করেন। তার বাইরে যা কিছু, যা কিছু আয়াস সহকারে উপলব্ধি করতে হয়, সেটাই তাঁদের কাছে ‘শক্ত’। “শিক্ষিত” সমালোচকদের শিল্প-আত্মদানও একই রকম সংবেদনহীন। ব্যাবরণ মিলিয়ে, শব্দের আক্ষরিক অর্থ ধরে ধরে, তালের মাত্রা গুণে গুণে, ঠিক রাগে ঠিক স্বর লাগল কিনা সেই হিসেব করে তবে এঁরা রসস্থিতির ডালো-মন্দ বিচার করেন। অসাড় এই যান্ত্রিকতার প্রতিভু, বি. এ. খাদ্য বিশারদ উপাধিযুক্ত শ্রীযুক্ত ব্যাকরণ শিং-এর কাছে তাই “ঐ শিশিবোতলের জায়গাটা একটু শক্ত ঠেকল, তা ছাড়া তো শক্ত কিছু পেলাম না”। ‘মরণীয়, আনন্দের ‘মধুর গজের’ সজ্ঞান পাওয়ার অপরাধে একদা ব্যঙ্গের কণায় জর্জরিত হতে হয়েছিল রবীন্দ্রনাথকে। আনন্দের গজের কথা তো কোনো ব্যাকরণে লেখেনা। ওরকম স্থিতিছাড়া শব্দ গান লেখা কেন।

‘ন্যাড়ার অন্তত দুটি গানের মধ্যে যে-আবহ তৈরি করা হয়েছে তা অতি উন্নয়নক—যদিও মেজাজটা একবারেই মজার। চামচিকে আর পেঁচারা আসবে, এই ভয়ে “মরবে ইঁদুর বেচারা, কাঁপবে ভয়ে ব্যাঙগুলো আর ব্যাঙটি”, আর দাঁতকপাটি লাগবে ছুঁচোর। যেন খবর এসেছে, জালিয়ানওয়ালার মাঠে সৈন সামন্ত নিয়ে আসছে ওঁড়ার কিংবা হয়তো ধরপাকড় চালানোর জন্য আসছে প্রবলপরাক্রান্ত কোনো নতুন দমন-আইন। ‘হয়বরল’ রচনার (১৯২২) অব্যবহিত আগে ভারতবর্ষে যে সন্ত্রাসের অবহাওয়া তৈরি হয়েছিল, তারই দুরাগত ছায়াপাত ঘটেছে এখানে, এমন অনুমান সম্ভবত অসংগত নয়। একটু পরে আমরা আবার খবর পাই যে খাঁতলা মাথা হ্যাঁংলা সজনেতলায় হাড়কটকট ডোজ মারছে আর মুণ্ডুখোলা উল্টোবুড়িও মিন্সেগুলোর তুলতুলে মাংস খাবার রান্নায়ে সংকল্প ব্যক্ত করেছে।

এখন একটা উন্নয়নের অবস্থার কথা শুনে সজ্ঞান কিন্তু

আপত্তি করে কেবল এই ভেবে যে এর ফলে তার গিটীর ঘূমের ব্যাঘাত ঘটবে। অন্যের সুখদুঃখের প্রতি বীতশ্রদ্ধ, অনীহ, আত্মতুষ্ট একশ্রেণীর ভদ্রলোকী মানসিকতার নিখুঁত প্রতিফলন পাই এখানে।

অথচ, শিল্পী সূকুমারের মূন্‌শিয়ানা এইখানে সে গান-গুলিতে মজার ভাগে কোথাও খামতি নেই। ভয়ের চোটে জলচর ব্যাঙটি এমন ঘামবে যে তার গায়ে ফুটবে ঘামাচি, দাঁতকপাটি লাগা সড়েও উর্ধ্ব্বাসে ছুটবে ছুঁচো, এই বিচিত্র কল্পনার “অভাবনীয় অসংপত্তি” উপভোগ করার জন্য পূর্বে বর্ণিত পরিপ্রেক্ষিতি মনে রাখার একটুও দরকার নেই। আর শব্দ-ভাঙা শব্দ-গড়ান যে খেলায় ওস্তাদ ছিলেন সূকুমার তারও অপরাধ নিদর্শনগুলির দেখা মিলবে এখানে। “হোঁৎলা” এবং “হাঁদাড়ে”, “ভোঁপসা-মুখো ভ্যাঁপাট”—শ্যাকরণ না-মানা এইসব অদ্ভুত শব্দই কি পরে রবীন্দ্রনাথের “পাঠশালার পেডেভো”দের “আনুতারা ফুস, কুসিয়ে” দিয়েছিল?

বিচারপত্তি, তোমার বিচার

শ্রৈণ সজারুর গিটীর ঘূম ভেঙে যাওয়ার অজুহাতকে খুব একহাত নেয় বাদ্‌ভূগোপাল। নিরীহ, বেচারী, আত্মতুষ্ট ভদ্রলোক সজারুর তাতে মানহানি হয়, সে মানসা রুজ্ব করে। যেটা ছিল ব্যাং, ইঁদুর আর ছুঁচোর জীবনমরণ সমস্যা তা রূপান্তরিত হলো তুচ্ছ ওদ্রলোকী মানসজ্ঞান সমস্যায়। এই মান যে পরে কচু, এবং অবশেষে কচুরিতে রূপান্তরিত হয়ে যায়, তার যথেষ্ট সংগত কারণ আছে।

বিচারদৃশ্যের প্রথমেই আমরা দেখছি, সজারু কঁদছে, “আর একটা শামলাপরা কুমির মস্ত একটা বই দিয়ে আস্তে আস্তে তার পিঠ খাবড়চ্ছে।” “শামলাপরা” কথাটিই বলে দেয় যে কুমির হচ্ছে উকিল। উকিল “মস্ত একটা বই” দিয়ে মস্তেলকে সান্ত্বনা দিচ্ছে। বইটা যে আইনের বই, তা বলে দেওয়ার অপেক্ষা রাখে না। আইন—বুজোঁয়া ন্যায়পরতার নূর্ত রূপ। আইনের পরম ন্যায়পরতার illusion দিয়ে সান্ত্বনা দেওয়া হচ্ছে বিচার-প্রত্যাশীকে। সওয়াল গুরু হওয়া মাত্র উকিল আক্ষরিক অর্থে কুড়ীরাশি বিসর্জন করে। গোটা ব্যাপারটা যে ভণ্ডামি, সেটা গোড়াতেই পরিষ্কার হয়ে যায়। এই পরিপ্রেক্ষিতে ‘আইন’ের

বই খাবড়ে সজারুকে সান্ত্বনা দেওয়ার ব্যাপারটি প্রতীকি তাৎপর্থে মণ্ডিত হয়ে ওঠে। মনে পড়ে যায় ককেশিয়ান চক্‌সার্কল-এর সেই দৃশ্যটি যেখানে “বিচারক” আস্তাক চেয়ারের ওপর আইনের মোটা বইটা পেতে তার ওপর চেপে বসে। ন্যায়বিচার প্রত্যাশা করে, সমস্যা সমাধানের মানসে, অর্থাৎ আইনের পরম ন্যায়পরতার illusion-এ বিশ্বাস করে যারা বিচারশালার দ্বারস্থ হয় তারা দেখতে পায় প্রকৃত সমস্যার সমাধান করাটা কারুরই মাথাব্যথা নয়; উকিল সওয়াল করে সওয়ালের জন্যই, বিচারক ঘন অঙ্ককার ছাড়া চোখে দেখতে পায় না—দিনের প্রখর আলোয় প্রত্যক্ষসত্য তার চোখে ধরা পড়ে না।

বাস্তব অবস্থা থেকে, বাস্তব সমস্যা থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে, শ্রেফ কথার জন্যই কথার জাল বুনে তৃপ্তি লাভ করার অসামান্য উদাহরণ কুমিরের সওয়ালঃ “এটা মানহানির মোকদ্দমা। সুতরাং প্রথমেই বুঝতে হবে মান কাকে বলে।” অতঃপর, নিছক ‘মান’ শব্দের ভিন্ন প্রয়োগের দৌলতে মান হয়ে যায় কচু এবং মহাসমারোহে তখন কচুর শ্রেণীবিভাগ নিয়ে পক্ষে বিপক্ষে চলে বক্তৃতা। পরে কাক মখন বিবরণী পেশ করে ততক্ষণে আবার কচু হয়ে গেছে কচুরি। এই পুরো ব্যাপারটার সঙ্গে বেচারী সজারুর সমস্যার কোনো সম্পর্ক নেই।

চার আনা পয়সা দিয়ে সাক্ষী জোপাড় করার প্রসঙ্গে ণাকব্যয় বাহ্যিক মাত্র। তবে “সাক্ষীর কোনো মূল্য নেই” ওনে কুমির মখন “রেগে লাজ আছড়িয়ে বলল, ‘কে বলল মূল্য নেই? দস্তুর-সতো চার আনা পয়সা খরচ করে সাক্ষী দেওয়ানো হচ্ছে’” তখন তার আহত ন্যায়পরায়ণতার ভঙ্গিটি আমাদের খুব চেনা মনে হয়।

পয়সা পেয়ে সাক্ষ্য দিতে উঠেই মথারীতি হিজি বিজি বিজি “ফ্যাকফ্যাক করে হেসে ফেলল”। সাজানো সাক্ষ্য দিতে গিয়ে কী বিপত্তি, তা মনে করেই তার হাসি। এর পরেই সেই বিখ্যাত নামকরণ-প্রসঙ্গ। কল্পনা করা যাক কোর্টের গুরু-গভীর পরিবেশঃ সম্মুখে সমাসীন ন্যায়ের অবতার বিচারক, মাননীয় আইনজীবীগণ বক্তৃতার জন্য অপেক্ষারত কিংবা বক্তৃতারত—সব মিলিয়ে একটা সমীহ-জাগানো আবহাওয়া।

অথচ এর অভ্যন্তরে পুরো ব্যাপারটা দাঁড়িয়ে আছে মিথ্যার ওপর। সেই মিথ্যেটাকে চাপা দেবার জন্য কত কসরৎ, কত কৌশল! বিচারককে ‘ধর্মাবতার’, ‘My Lord’ বলতে হবে, উকিলকে বলতে হবে ‘আমার পণ্ডিত বন্ধু’, ‘যাহা বলিব সত্য বলিব’ বলে শপথ করে সাক্ষ্য দেবে সাক্ষী—এই পরিবেশে হিজি বিজি বিজা জানায় যে একটি লোক তার গাড়ুর নাম দিয়েছে পরমকল্যাণবরেশু আর ছাতার নাম প্রতাপমমতিত্ব। সে একথাও জানায় যে বাড়ির নাম কিংকর্তব্যবিমূঢ় দেওয়া মাত্র বাড়িটা ধসে পড়ে। অকিঞ্চিৎকর, ক্ষুদ্র জিনিষকে বিরাট বিরাট নাম দিয়ে আত্মতুষ্টি লাভ করাটা উদ্রলোকদের একটা প্রধান বৈশিষ্ট্য। এই মিথ্যার ফানুসটাকে হাসির খোঁচায় ফাটিয়ে দিয়েছে হিজি বিজি বিজ। উল্লস রাজাকে দেখে সত্যপ্রস্টা শিশুর হাসির সঙ্গেই তুলনীয় দিন-কানা, নিদ্রাতুর বিচারককে দেখে তার হাসি। সে একথা মনে করিয়ে দিতে ভোলেনি যে সব বিচারকই—অর্থাৎ গোটা বিচারব্যবস্থাটাই—ঐরকম, “তাদের সর্বত্রই চোখের ব্যারাম”। তারা কেউই দিনের আলোয় সত্যের নিঃসংশয় মূর্তিকে সহ্য করতে পারেনা।

আসামী গরহাজির

সবচেয়ে আশ্চর্যের ব্যাপার হচ্ছে, কার বিরুদ্ধে অভিযোগ সেটা কেউ জানেনা। এবং সেটা না জেনেই বিচারক রায় দেবার জন্য প্রস্তুত। ইতিপূর্বে আমরা দেখেছি মুশকিল-আসান গেছো-দাদার হৃদয় মেনেনি, অসহ্য গনস গেকে মৃত্তিব তিব্বতে পৌঁছোনো রাস্তা অজানাই থেকে গেছে। প্রগন এই বিচারদৃশ্যে আমবা দেখছি আমাদের দুর্দশার জন্য দায়ী কে, ‘আসামী’ কে, তাও আমরা জানিনা। রবীন্দ্রনাথের কবিতায় পেয়েছি বিয়ের আয়োজন প্রস্তুত, কেবল বর নেই। এখানে দেখছি, অভিযোগ আছে, ফরিয়াদী আছে, উকিল আছে, সওয়াল হয়েছে, বিচারক রায় দেবার জন্য তৈরী, কিন্তু এসব কার বিরুদ্ধে, কে আসামী, তা কেউ জানে না।

এক আশ্চর্য প্রতীকে সুকুমার আমাদের—এবং তাঁর নিজেরও—অসহায়তাকে প্রকাশ করেছেন। আমাদের সমস্যা আছে, আমরা তার সমাধানের পথ জানিনা। প্রচুর হাত পা ছুঁড়ি আমরা, তাতে করে সমস্যা মেটে না এতটুকুও, হাজার

সঙ্গে কুস্তি করে করেই ক্লান্ত হয়ে পড়ি আমরা, মূল শত্রু থেকে যায় আমাদের অগোচরে।

অবশেষে ‘আসামী’র সন্ধান মেলে অবশ্য। তার আনা পয়সা দিয়ে যদি সাক্ষী কেনা যায়, এবং বিচারকের সামনে দাঁড়িয়ে সেই সাক্ষী যদি ‘যাহা বলিব সত্য বলিব’ বলে মিথ্যে সাক্ষ্য দিয়ে যায়, অর্থাৎ পয়সা দিয়ে যদি বিচার কেনা যায় তবে পয়সা দিয়ে আসামীই বা কেনা যাবে না কেন? মূল ব্যাপারটা তো পয়সা, নয়-অন্যায়ের মূল্য নিরূপিত হয় পয়সার দ্বারা, তাই যদি হয় তাহলে সুকুমারের অসন্তবেব জগতে কে সাক্ষীকে আসামী—সে বিচার গৌণ, পয়সা পাওয়া যাব্বে কিনা সেইটাই একমাত্র বিবেচ্য। ন্যাড়া তাই পয়সা পেয়ে আসামী হতে দ্বিধাবোধ করে না। আইন-ন্যায়—এই বিভ্রান্তিকর সমীকরণের বদলে সুকুমার আনেন বাস্তবসম্মত নতুন সমীকরণ : আইন=পয়সা।

আদালতে গোলমাল বাধাব পরই আশ্রিত আশ্রিত ‘আমি’র স্বপ্ন ভাঙতে থাকে, যতক্ষণ না ছাগলের অর্থাৎ ব্যাকরণের মুখটা আশ্রিত আশ্রিত মেজোমামার মতো হয়ে যায়। এবং মেজোমামা ‘আমি’কে ব্যাকরণ না-পড়ার জন্য শাস্তি দেন। ব্যাকরণ—উদ্রলোকী জীবনযাত্রার code; সেইখানে আমাদের ফিরিয়ে আনেন সুকুমার। ব্যাকরণ না মানলে মেজোমামাদের কানমলা খেতে হবে—এবং উদ্রলোক-সমাজে মেজোমামা-রাই দলভারী।

উপসংহার

উদ্রলোকী কর্মকাণ্ডের মধ্যে যে অসংগতির উপাদান রয়ে গিয়েছিল, তার essence-টাকে ধরবার চেষ্টা করেছেন সুকুমার। এটা তাঁর ব্যক্তি-স্বভাবেরই একটা বৈশিষ্ট্য ছিল। এরকম বচ ঘটনার উল্লেখ পাওয়া যায়। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকে তিনি সমর্থন করেছিলেন, ‘সুন্দর গভীর স্বদেশী গানও’ লিখেছিলেন, কিন্তু এই স্বদেশী উদ্ভাদনার মধ্যে যে অসংগতিটুকু ছিল সেটাও তাঁর দৃষ্টি এড়ায়নি। পুণ্যলতা চক্রবর্তীর সাক্ষ্য ‘দাদা তাই ঠাট্টা করে গান লিখেছিল : ‘দেশী-পাগলার দল’। তাতে দেশী জিনিসের বর্ণনা ছিল : ‘দেখতে খারাপ, টিকবে কম, দামটা একটু বেশি!’ ঠাট্টা করলেও দাদাও হাসিমুখে

এসব মোটা জিনিস ব্যবহার করত।” মশুনে কোনো অভিজাত বাঙালী মহিলা “কোনো বিশেষ উদ্দেশ্যে টাকা তুলতে ভারতীয় দেবদেবীদের নিয়ে একটা ‘ট্যাবলো’ করেছিলেন। সুকুমার ব্রিটিশ মিউজিয়মে পড়াশুনো করে তার জন্যে অনেক তথ্য সংগ্রহ করে দিয়েছিলেন।” কিন্তু লক্ষণীয় এটাই যে “তার একটি প্যারডি করার কথা”ও তিনি সঙ্গে সঙ্গে ভেবে ফেলেছিলেন (সুকুমার সমগ্র রচনাবলীর কল্যাণী কালেক্টর-প্রিণ্ট ও ভূমিকা)। আধুনিক জীবনে আমাদের পৌরাণিক myth-এর অসংগতি তাঁর চোখে ধরা পড়েছিল। Myth ভাঙতে চেয়েছিলেন তিনি, ‘লক্ষণের শক্তিশেল’-এ তার অজস্র প্রমাণ রয়েছে। এইভাবে প্রতিটি স্তরেই তিনি আমাদের ভাবনায় সঙ্গে আমাদের সামাজিক বাস্তবতার অসংগতি ধরিয়ে দিয়েছেন। সেই অর্থেই তাঁকে সমাজ-সমালোচক বলাতে হবে। কিন্তু কোনো সংস্কার লক্ষ্য বা আদর্শ তাঁর সামনে ছিল না। কোনো একটা নির্দিষ্ট সামাজিক অবস্থানে বা পক্ষ দৃষ্ট থেকে তিনি সাহিত্য রচনা করেন নি। সমসাময়িক ঘটনাবলি অতিঘাত তাঁর বচনায় খুব সরাসরি পড়েছে, পড়েছে ঘূর্ণপথে। তিস্তা-বাস্তবায়। ‘একুশে আটন’ বা ‘একুশে পুনঃ’ মতো কবিতায় পটভূমিতে অসহযোগের ধবপাকড়, তানাসানওয়ালারগেন তালুব বা ব্রিটিশ সাম্রাজ্যবাদের হাতে বিপ্লববাদীদের লাংঘনায় মতো ঘটনাবলি ছায়াপাত ঘটেছিল নিশ্চয়ই। কিন্তু এগুলির সঙ্গে, ধরা থাক, স্টেডিনের ‘এক আধাদানকারী শশকেব কাহিনী’ বা সুইফটের A Tale of a Tub কিংবা ‘হুগোয় প্যাঁচাব নক্সা’র তুলনা কবোই পার্থক্যটা ধরা পড়ে। এঁদের ক্ষেত্রে polarization-টা সুস্পষ্ট, এঁরা একটা নির্দিষ্ট অবস্থান বেছে নিয়েছেন, সুনির্দিষ্ট ঘটনাবলি অতিঘাতে এঁরা আলোড়িত। এঁদের রচনার একটা তাৎক্ষণিক সংস্কারমূলক উদ্দেশ্য আছে। সুইফট তো বলেই ছিলেনঃ “বিনোদন নয়, আমি চাই মানুষকে খোঁচা দিতে, অপমান করতে।” পায় এবই কথা বলেছিলেন হুগোঃ “নক সাথানিকে আমি একখানি আরসি বলে পেশ কলেক ও কত্তে পাষ্টেম, কারণ পূর্বে জানা ছিল যে দর্পণে আপনার মুখ কদর্য দেখে কোনো বুদ্ধিমানই আরসি-খানি ভেঙ্গে ফ্যালেন না, বরং যাতে ক্রমে ভালো দেখায়, তারই তব্বির করে থাকেন। কিন্তু নীলদর্পণের হাঙ্গামা দেখে শুনে

ভয়ানক জানোয়ারের মুণের কাছে ভবসা বেঁধে আরসি ধুতে সাহস হয় না, সুতরাং বড়ো বয়সে সংস্কে রং কত্তে হলো...।” একথা স্পষ্টতই সুকুমারের নয়। এঁদের সামনে শঙ্কর চেহারা খুব স্পষ্ট, এঁরা বোঝেন সমস্যা-ভয়ানকতা কতখানি। বোঝেন বলেই শত্রুকে হাস্যকর করে তুলে, তাকে অপমানিত করে পাঠকের মনে বল সঞ্চার করেন। সুকুমারের সামনে শঙ্কর বলে স্পষ্ট কেউ নেই, ‘আসামী’ নেই। নিজের শ্রেণীর, নিজের পরিপার্শ্বের ভাবনাচিন্তার মধ্যে যে অসংগতিটুকু লক্ষ্য করেছেন, সেটুকুই তাঁর উপসর্গ। তাই বাইরে তিনি যান নি।

এই তাঁর বচনায় নিছক মজার উপাদান কিছু কম নয়। ন্যাতার গান শুনে ছ’গল “শিশিবাংলাতের জায়গাটা চাড়া...শক্ত কিছু” খুঁজে পায় না; “নিখুম নিশুত রাতে একা শুয়ে তেতলাতে” প্রিয় বন্ধুছবি বা ভ্রমাব ধ্যানের বদলে “খালি খালি গিদে পায় কেন বে?” “সেজোমামাব আধখানা কুমিবে” খাওয়ায় “বাকি আধখানা”র ককণ মৃত্যুতে ব্যাকরণের বিলাপ; —ইত্যাদির অসংখ্য প্রসঙ্গে মজাটাই প্রাধান্য পেয়েছে, সন্দেহ নেই। এই ‘মজা’র আবরণ বেখে সুকুমার লায় তাঁর ওপলোকী পরিপার্শ্বের সঙ্গে একটা বোঝাপড়ায় এলেন।

এই বোঝাপড়াটা তাঁর প্রণী-অস্তিত্ব রক্ষার পক্ষে জরুরী ছিল। পরিবার, শ্রেণী, ব্রাহ্মসমাজ, ব্রহ্মতর সমাজ, ব্রিটিশ শাসন এই সব কিছুব সঙ্গেই তাঁর সম্পর্ক ছিল যুগপৎ ঘনিষ্ঠতার ও নিষ্কিনতার। তাঁর সেই চিঠিটি থেকে একদিকে যেমন তাঁর মোহত্ব, বিচ্ছিন্নতা ও তত্ত্ববিরোধের চসি স্পষ্ট হয়ে ওঠে, তেমনি বেশ বোঝা যায়, এই বিদ্রোহ তাঁকে কোনো নতুন ইতিবাচক অবস্থানে নিয়ে যাচ্ছে না। তাঁর মনে হয়েছে, “এই দুগেন মানুষের আশার প্রদীপ নির্বাপিত” হয়ে গেছে, এ দুগেন মানুষ “আশা করতে জানে না”। তাঁর সামনে শুধু “rampant, morbid out and out pessimism”, তাঁর সমস্ত “cherished illusions” ভেঙে যাচ্ছে। চারপাশের মানুষদের মতো মিথ্যে “আনন্দেব কথা, optimism-এব কথা” আব বলাতে পারছেন না তিনি। একথাও আমবা জানতে পারছি যে এই ভাবনা, পরিপার্শ্বের সঙ্গে এই বিচ্ছিন্নতার বোধ তাঁর “নতুন নয়, অল্পবয়স থেকেই এ দি হা রয়েছে”।

‘হয়বরল’-‘আবোল তাবোল’-এর যিনি প্রগতি তাঁর কাছে থেকে একথা অবিশ্বাস্য মনে হয়, কিন্তু এ নিম্নম সত্য। জীবন তাঁর কাছে শেষ পর্যন্ত “তোড়ায় বাঁধা ঘোড়ার ডিম”-এর মতোই নিরর্থক ?

এই “rampant, morbid, out and out pessimism”-এ আক্রান্ত হওয়া সত্ত্বেও তিনি কিন্তু ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে, শ্রেণীর সঙ্গে বাহ্যত তাঁর যোগ বিচ্ছিন্ন করেন নি—বা করতে পারেন নি। বাস্তব ক্ষেত্রে যে মিথ্যের মুখোশ তিনি ছিঁড়তে পারলেন না, সেই মুখোশ তিনি অপরূপ করে দিলেন তাঁর রচনায়; দেখিয়ে দিলেন, বালকের অবিকৃত মানবিক চোখে ঐ বয়স্ক ভদ্রলোকদের আচরণ কতদূর উদ্ভট, অসংগত। কিন্তু একাজ করতে গিয়ে ভদ্রলোকদের চটালেন না তিনি, খোঁচা দেওয়া বা অপমান করার বদলে তাদের বিনোদনই করলেন। নইলে ঐ সমাজ থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হতে হতো তাঁকে—কেবল মনের গহনে নয়, কার্যত, বাস্তবত। তাই ব্রাহ্মসমাজ সম্পর্কে চরমতম অনীহা প্রকাশ করার পরেও ঐ সমাজেরই ইতিহাস তাঁকে লিখতে হলো অনিশ্চয়, মলিন, অগটু পদ্যে। অথচ ঐ একই সময়ে, একই রোগশয্যায় শুয়ে, যিনি—আসা ‘আদিম কালের চাঁদিম হিমে’র শৈত্যপ্রবাহের মধ্যেই তিনি সৃষ্টি করে চলেছিলেন ‘আবোল তাবোল’-‘হয়বরল’-র অনুপম

রসরসাজি। এই আপোসটা তাঁকে করতে হয়েছিল। জলের মধ্যে থেকে কুমিরের সঙ্গে মনে মনে বিবাদ বাধিয়েছিলেন তিনি—নিজেকে বাঁচানোর জন্য তাই ঐ ‘মজার’ আন্তরগটা গড়ে নিতে হলো।

সন্দেহ নেই, এইখানে থেমে যাওয়াটা তাঁর সীমাবদ্ধতা ছাড়া আর কিছু নয়। কিন্তু মনে রাখতে হবে, এটা একজন মহৎ শিল্পীর সীমাবদ্ধতা। যুগের ক্ষুদ্রতা, গতিবদ্ধতাকে অনেক পরিমাণে ডাঙতে পেরেছিলেন বলেই তাঁর কাছে আমাদের প্রত্যাশা এতটা বেড়ে ওঠে। কিন্তু শেষ পর্যন্ত যেহেতু জীবনধারার ছাপই মূলত চেতনাকে গড়ে, চেতনার ছাপ জীবনধারাকে নয়, তাই শ্রেণীগত বাধাই অলংঘ্য হয়ে দাঁড়ালো সুকুমারের কাছে। দীর্ঘতর জীবনের অধিকারী হলে।স বাধা কাটত কিনা, সে জল্পনা নিরর্থক। তবু শ্রেণী-আরোপিত সীমাবদ্ধতার মধ্যে তাঁর সার্থকতা এমন প্রবল, এমন অপ্রতিরোধ্য যে চোখ ধাঁধিয়ে যায় আমাদের; ঔপনিবেশিক কলকাতার লিপিপুঞ্জীয় পরিমণ্ডলে তাঁকে যেন ঠিক স্বীকার করা যায় না। আজও, আমাদের আধা-ঔপনিবেশিক ভদ্রলোকী অস্তিত্বের এক মূর্তিমান প্রতিষেধক সুকুমার রায়। হয়তো সেই ভয়েই নেহাৎ ‘নাবালকদের লেখক’ ছাঁপ মেরে তাঁকে নিরাপদ দূরত্বে সরিয়ে দিয়েছি আমরা।

১। ‘পাগলা দাঁত’র রবীন্দ্রনাথ-লিপিত ভূমিকা।

২। Marx-Engels on Art and Literature. মস্কো, ১৯৭১ পৃ. ৮৪।

৩। নেপাল মজুমদার, ‘জাতীয়তা, আন্তর্জাতিকতা ও রবীন্দ্রনাথ’, ২য় পৃ. ৮৩, পৃ. ১৪০-৪১।

৪। Common sense সম্পর্কে এঙ্গেলসের একটি উক্তি উদ্ধৃত করার লোভ সামলাতে পারছি না—“নিঃসন্দেহে ১৯শ শতাব্দীর শেষভাগের চৌহদ্দির মধ্যে পাকা কমন-সেন্স মশাই খুবই সন্মানিত ব্যক্তি; কিন্তু যে মুহূর্তে গবেষণার বৃহত্তর ক্ষেত্রে তিনি পা বাড়ান, তখনই বিচিত্র সব বিপদ-আপদের মুখে-মুগি হয়ে পড়েন...” (সমাজতত্ত্ব কাল্পনিক ও বৈজ্ঞানিক)। এটা স্বীকৃত সত্য যে আপেক্ষিকতা তত্ত্ব অবধারণ করার পথে সবচেয়ে বড়ো বাধা এই common sense।

৫। বিনয় ঘোষ, ‘বাংলার সামাজিক ইতিহাসের খারা’।

৬। সন্মানিত ব্যক্তিত্ব অবশ্যই হলেন কেউ কেউ। সুকুমার রায়েরই দাদামশাই দ্বারকানাথ গঙ্গুলির নাম স্মরণীয়। স্বয়ং কুলি সেজে আসামের চা-বাগানে থেকে সেগানকার অমাত্যবিক শোষণ সম্পর্কে যিনি শিক্ষিতসমাজকে ওয়াকিবখাল করেছিলেন, এবং তাঁর প্রভাব সুকুমারের চরিত্রে ভালোমতোই পড়েছিল।

৭। বাঙালী ভদ্রলোকদের এটাও একটা বৈশিষ্ট্য। কেবলমাত্র পাঠরত গুণহরলাল বেক্সর সাক্ষ্য: “আমরা একটি বসিবার ঘরে বিপিন পালকে অভ্যর্থনা করিলাম। সেখানে আমরা ১০/১২ জন উপস্থিত ছিলাম, কিন্তু তিনি এমন গর্বলব্ধ করিয়া বক্তৃতা দিতে লাগিলেন যেন তিনি ষণ সহস্র শ্রোতার সম্মুখে জনসভায় বক্তৃতা করিতেছেন। সেই প্রচণ্ড কঠোর কোলাহলে আমি বুঝিতেই পারিলাম না তিনি কি বলিতেছেন” (‘আত্মচরিত’, সত্যেন্দ্রনাথ মজুমদারের অনুবাদ)।

সিদ্ধার্থ ঘোষ উহানাম পণ্ডিতের সোজা কথা

বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির যুক্তিপালিত গাভীর সঙ্গে স্বকুমারের নন-সেন্সের সম্পর্কটি এ প্রবন্ধে আদ্যোপাধ্যায়। সীমিত প্রবন্ধ ও বৈজ্ঞানিক নিবন্ধেব মৌজাকণায় স্বকুমারের যে চিত্রা প্রকাশ পেয়েছে, তারই পুত্র ধর্ম তাঁর স্বজনধর্মী বচনকে বোঝাবার চেষ্টা করা হয়েছে এখানে।

উহানাম পণ্ডিতের আবির্ভাব নন-সেন্স ক্লাবের ঘরোয়া হাতে-লেখা পত্রিকায়। দীর্ঘকাল পরে উহানাম পণ্ডিতকে আবার দেখা গেল ‘সন্দেশ’-এর পাতায় ১৩৩০-এ। ‘বুমেরাং’, ‘মানুষমুখো’ ও ‘অন্তত জীব’—উহানাম পণ্ডিতের তিনটি নিবন্ধ প্রকাশিত হয়েছিল শ্রাবণে ও ভাদ্র আর সুকুমার রায়ের গানের পালা সাঙ্গ হল আশ্বিনে। লেখক-জীবনের প্রথমে ও জীবনের অন্তিম পর্বে সুকুমার উহানাম পণ্ডিত নামে আত্মপ্রকাশ করেছিলেন কিন্তু ‘বিচিত্রা’য় প্রকাশিত কয়েকটি তাত্ত্বিক আন্দোলনা বাদে প্রায় সর্বত্রই তিনি উহানাম। সৃষ্টির স্বাতন্ত্র্যেই তিনি অনন্য ছিলেন, পরিচয় তাঁর গুপ্ত থাকেনি।

অনন্য সুকুমার যখন ছদ্মনামে, অনামে বা স্বনামে শিশু-কিশোর উপযোগী নিবন্ধ বা চিত্রাশীল প্রবন্ধ লিখেছেন, তখন তিনি খেয়ালরসের স্রষ্টা নন, সোজা কথার মানুষ।

১৯১৫-র পিতা উপেন্দ্রকিশোরের মৃত্যুর পর ‘সন্দেশ’ সম্পাদনার ভার গ্রহণ করেন সুকুমার। খেয়াল-রসের রসিক তখন থেকেই নিয়মিত শিশু ও কিশোর মনের খাদ্য সরবরাহ করতে শুরু করেন। তাঁর কিশোরোপযোগী শিক্ষামূলক রচনা আরও তঁার স্বজনধর্মী সাহিত্যকর্মের সমান।

সুকুমারের নন-সেন্স নাবালক ও সাবালক জগতের মাঝখানের বেড়া ভেঙে ফেল, তাঁর গড়া সৃষ্টিছাড়া জগতের চুলচেরা বেনিয়মের কড়াঝড়ি ও বাড়াবাড়ি দেখে বাস্তব জগতের নিয়মনীতি নিয়ে দুর্ভাবনা আগে। সরাসরি শিক্ষামূলক রচনা-গুলি থেকে সুকুমারের কল্পনার স্বভাব-দৌরায়েদের পরিচয় না মিলুক, সামগ্রিক বিচারে এই ‘নীরস’ রচনাগুলিও গুরুত্বপূর্ণ। কেননা, খেয়ালরসের স্রষ্টার পিছনে যে-পৃথিবীর মানুষ সুকুমার, ‘বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভী’ ছিল হাঁর, তাঁকে চিনতে এই রচনাগুলি সাহায্য করে। বোঝা যায় কোন দিকে ও কাদের প্রতি তাঁর পক্ষপাত ছিল, পৃথিবীর মানুষ সুকুমারের কৌতূহলী দৃষ্টির দিকনির্দেশ পাওয়া যায়। সেই সঙ্গে ‘প্রবাসী’ ‘বিচিত্রা’ প্রভৃতি পত্রিকায় প্রকাশিত গভীর মেজাজের প্রবন্ধগুলি থেকে জানা যায় লৌকিক সুকুমার কি-কি সমস্যা নিয়ে চিন্তা করছিলেন। সুকুমারের এই বাস্তব-ভিত্তিক মনোজগতের মাটি দিয়েই গঠিত হয়েছে খেয়াল-খুশি-খাপছাড়ার কল্পলোক।

বাস্তব ও অবাস্তবের মধ্যে যোগসূত্রটি সম্বন্ধে অত্যন্ত সচেতন ছিলেন তিনি : “জগতে নিরবচ্ছিন্ন কল্পনার কোন্-

অস্তিত্ব নাই। বাস্তবজ্ঞানকে আশ্রয় করিয়াই, নেচারকে অবলম্বন করিয়াই, কল্পনার উৎপত্তি” (ভারতীয় চিত্রশিল্প)। তাঁর রচনায় তাই আজও বি, উডউ, অসম্ভব, যাই থাকুক না কেন মিথ্যার কোন স্থান নেই, “ভাব জিনিষটা বস্তুনিরপেক্ষ প্রকাশের উৎকট চেষ্টায় প্রকৃতির সহিত একটা অর্থহীন কলহ” বাধায়নি। তিনি জানতেন, “অবাস্তবকে কতকগুলি জ্ঞানত বাস্তবের রূপান্তর বা নূতন রকম সমাবেশ রূপেই (‘ইন্ টার্মস অফ নোন রিয়ালিটিজ’) আমরা কল্পনা করিয়া থাকি। সুতরাং ‘লৌকিক রসের অবতারণা’ কল্পিতে হইলে লৌকিকের জ্ঞানটা একটু বিশেষ মাত্রায়ই আবশ্যক” (ভারতীয় চিত্রশিল্প)।

লৌকিকের জ্ঞানটা সত্যি সত্যিই বিশেষ মাত্রায় ছিল সুকুমারের। সেটা শুধুই দুটি বিষয়ে ‘অনার্স’ নিয়ে বি, এস-সি পাশ করার বা গুরুপ্রসন্ন ঘোষ স্কলারশিপ লাভ করে ইংল্যান্ডের ‘ম্যাক্সটার স্কুল অফ টেকনলজি’ থেকে ফটোগ্রাফি ও শ্লক-নির্মাণ বিষয়ে প্রথম স্থান অধিকারের সূত্র বা রয়েল ফটোগ্রাফি সোসাইটির প্রথম ভারতীয় সদস্য হওয়ার সুবাদে আসেনি।

উনিশ শতকের বাংলার ‘রেনেসাঁস’ আন্দোলনের সাংস্কৃতিক ও সামাজিক ধারা দুটিকে নিয়েই আমাদের যত গর্ব ভর্য মতবিরোধ। এর বাইরে আর কোনো ধারার অস্তিত্ব নিয়ে গবেষকরা তেমন সাধা ঘামাননি। তাই ‘নবজাগরণের’ ইতিহাসে দ্বারকানাথ ঠাকুর ও ধু ‘প্রি-স’ ও কবিগুরু বিলাসী ঠাকুরদা রূপেই স্থান পেলেন, তাঁর যজ্ঞউদ্যোগের প্রয়াসের কথা তাঁই পেল না। দ্বারকানাথের পরের পুরুষ দেবেন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথ যন্ত্রশিল্পকে বিদেশী সভ্যতার নথ ও দাঁত রূপে অঙ্কুশ করে রাখেন কিন্তু ভাবের জগতে দাঁত ও নথকে বরবাদ করে দিলেও শান্তিনিকেতনের পাখি উন্নতির কাজে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথকে ট্রাষ্টার, হাওয়া কল ইত্যাদির প্রচলন অনুমোদন করতে হয়েছিল, বসাতে হয়েছিল ছাপাখানা। বিজ্ঞানের ব্যবহারিক অধ্যয়ন যন্ত্রকৌশল, তার ভূমিকাকে অস্বীকার করে একটা সমাজের নবজাগরণ ঘটতে পারে না। এই প্রসঙ্গেই লক্ষণীয়, বাংলার সাংস্কৃতিক ইতিহাসে যে রায়চৌধুরী পরিবারের আসন ঠাকুর পরিবারের পরেই, তারও প্রাণ-প্রতিষ্ঠাতা সাহিত্যিক, সঙ্গীতজ্ঞ ও চিত্রশিল্পী উপেন্দ্রকিশোর ছিলেন গণিতে পারদর্শী,

সঙ্গ যন্ত্রকৌশলী। হার্মোনিয়াম শ্লক তৈরি করার জন্য তিনি নানা প্রকারের ডায়ফ্রাম তৈরি করেন এবং তাঁর নামানুসারেই পরিচিত হয় তাঁর তৈরি যন্ত্র ‘রে-স্ক্রীন অ্যাডজাস্টার’। শ্লক নির্মাণে তিনি ‘ডুয়োটাইপ’ ও ‘রে-টিস্ট’ পদ্ধতির উদ্ভাবক। লন্ডনের বিখ্যাত ‘পেন্‌রোজেস্ পিকটোরিয়াল অ্যান্ড পলিগ্ৰাফ’ ৫ম, ৬ম, ১১শ এবং ১৭শ খণ্ডে প্রকাশিত তাঁর টেকনিক্যাল আলোচনাগুলি বিদেশে উচ্চ-প্রশংসিত হয়েছিল। ‘প্রসেস ওয়ার্ক অ্যান্ড ইলেক্ট্রোটাইপিং’, ‘দি ইংল্যান্ড প্রিন্টার’, ‘লে প্রসিদ’ প্রভৃতি প্রসিদ্ধ বিদেশী পত্রিকাও তাঁর কাজের স্বীকৃতি দিয়েছিল। ‘সম্প্রদ’ পত্রিকার জন্মের সঙ্গে শ্লক-নির্মাণ ও মূদ্রক ‘ইউ রায় অ্যান্ড সন্স’ কোম্পানির সম্পর্কও তৎপ্রাপ্ত। এই প্রতিষ্ঠান থেকেই ভারতবর্ষে প্রসেস-শিল্প বিকাশের সূত্রপাত।

এই পরিবেশের কারণেই আশৈশব সুকুমারের সঙ্গে বৈজ্ঞানিক উপকরণের মাখামাখি। শ্লক তৈরির জন্য তাঁর তুলতে হবে, সেই ক্যামেরা, ক্যামেরায় তোলা ছবি প্রিন্ট-করতে হবে, তার জন্য কাচের ছাত ও লা ডাকস্ক্রিম। সাদা চৌকো চৌকো ডিশ আর অনেক শিশিবোতল যন্ত্রপাতির রাডে সেখানে লাগ কাঁচ ও ধু ভূতুড়ে আবছায়াবে ছাড়া পড়া দিত। তাঁর দিদিমা কাদম্বিনী গঙ্গুলি আবার ডাক্তার। দিদিমার তালাবন্ধ ঘরের মধ্যে অন্ধকারে দোল খেতে আসত একটা মানুষের কক্ষাল। পিসেমশাই হেমেন্দ্রমোহন বসু শুধু জগদীশ এসুর ডায়েই নন, কলকাতার পোকা। তাঁর ল্যাবরেটরিতে হাজার রকমের রঙ-বরঙের শিশিবোতলে কুন্তলীন তেল, দেলখোশ সেন্ট ইত্যাদি তৈরি হচ্ছে, কল টিপলেই ওশ করে নল থেকে বেরিয়ে আসে সোড়ার জল। মার্বেল হাউসে রেকর্ডিঙের ঘরে গ্রামোফোনের আদিপুরুষ ‘ফনোগ্রাফ’-এর রুটি বেতার বেজনের মতো মোম-মাখনো লোহার সিলিভারের গায়ে পাকে পাকে এবড়ো-খেবড়ো দাগ কেটে বন্দী হচ্ছে হাসি কথা গান। তার ওপর হরেক রকম বাইসাইকেল আর মোটরগাড়ি নিয়েও তাঁর নাড়াচাড়া, কারবার। এই পরিবেশ বাজক সুকুমারের মনকে বৈজ্ঞানিক উপাদান সরবরাহ করেছিল। যুক্তিনিষ্ঠ একটা মনের গঠনে সাহায্য করেছিল। পিতা স্বয়ং উপেন্দ্রকিশোর সুকুমারের দৃষ্টিকে টেলিস্কোপ মারফৎ প্রসারিত করে দিয়ে-ছিলেন গ্রহ উপগ্রহ থেকে গ্রহান্তরে।

সুকুমারের লেখা ‘প্যালিমেড’-র জীবনীতে পড়ি, “তিনি যে দিকে দূরবীণ ফিরান, যাহা কিছু দেখিতে যান সবই আশ্চর্য দেখেন। চাঁদের উপর দূরবীণ কষিয়া দেখা গেল, তার সবীজে ফেস্কা।” আবার ‘সূর্যের কথা’র সুকুমার লিখছেন, “জলের মধ্যে যেমন বৃন্দা ওঠে সূর্যের গায়ে তেমনি আন্তনের ফোস্কা ওঠে আর ফেটে পড়ে।”

আর ‘চলচিত্রচন্দী’-’-’ ৬৬দুলাল বগড়ে, “ও দেব আগ্রমে একটা দূরবীণ আন- তার এমন তেজ যে চাঁদের দিকে তাকালে চাঁদের গায়ে সব ফোস্কা ফেস্কা মতন পড়ে যায়। বোধহয় খাউজ্যাড হরু-পাওয়ান, কি তার চাইতেও বেশি হবে।”

চাঁদ ও সূর্যের গায়ে ‘ফেস্কা’ দেখেছিলেন সুকুমার তাঁর মৌকিক চোখজোড়া শক্তিশালী দূরবীণে ঠেকিয়ে, তারপর কার্য কাবল সম্পর্কিত ষ্টাট স্মিট-এমন তেজী (powerful) একটা দূরবীণ তাক করার জন্যেই যেন অন্যটা ঘটল, চাঁদের পিঠে সেই জনোই পড়ল ‘অলৌকিক’ ফোস্কা।

‘বাস্তবের এই বস্তুনিষ্ঠ তত্ত্বকথা’ এতটাবেই রসের মাঝে মজে গেল। পিতৃ-মাতা সুকুমারের মধ্যেও সংস্কৃতি বিত্ত হরান, শিল্পবস ও বিজ্ঞানবস এক খাতিয়ে রয়েছে। ‘টু কালচারস্’ গ্রন্থে সি. পি. ম্যা লিখেছিলেন, কেউ যদি বলে, সে গেক্সপীয়রের রচনা পড়েন তবে তাকে বুদ্ধিদ্রাবী গণ্য করা হয় না। কিন্তু আশ্চর্য হচ্ছে নিউটনের ‘সেকেন্ড ল অফ মোশান’ না জানলেও বুদ্ধিবী আসনচ্যুত হয় না।

মুক্তিবাদী, বিজ্ঞানসম্মত শব্দপাক্ত এক জোড়া ডানা ছিল বলেই সুকুমার অত প্রাচীন কালের রাজ্যে উড়ে বড়িয়েছেন— অসম্ভব, অপ্রকাশিত, অস্বাভাবিক ও অনির্বচনায় দিয়ে অসম্ভবের জগৎ গড়েছেন। সৃষ্টির নিয়মবানুন জানতেন বলেই সৃষ্টিছাড়াদের নিয়ে তিনি তাঁর উল্টো নিয়মের বশ্যতা স্বীকার করিয়ে নিয়েছেন।

পিতৃসুপ্তেই সুকুমার অঙ্গবয়সে উল্টোকাপের মতো ক্যামেরাও হাতে পান। ফটোগ্রাফির ক্ষেত্রেও উপেক্ষাবিশোরের সমরগীর অবদান। ফটোগ্রাফির প্রাথমিক যুগে খাড়া রেখা ও আড় রেখা একত্র ফোকাস না হওয়ার ফলি দূর করতে তৈরি হয়েছিল রেক্টিলিনিয়ার লেন্স বা সংশোধিত লেন্স বা

সিমিট্রিক্যাল লেন্স। “বেক-এর প্রস্তুত র‍্যাপিড রেক্টি-লিনিয়ার লেন্সের নাম ছিৎ বেক-সিমিট্রিক্যাল লেন্স। ইহার প্রায় ২০ বছর অগে উপেক্ষিকশোর রায় চৌধুরী তাঁহার ৬৮১×৬০৫ মিলিমিটার (১৫×১২ ইঞ্চি) প্রসেস ক্যামেরায় ব্যবহৃত রাস-সিমিট্রিক্যাল লেন্সের কথা উল্লেখ করিয়াছেন” (অলোকচিত্রন, পরিমল গোস্বামী, ভারতকোষ)। ছেলেবেলায় সুকুমারের ফটোগ্রাফির শখ দেখে লোকে নাম দিয়েছিল ‘পাড়ার ফটোগ্রাফার’। পরবর্তীকালে তাঁর তোলা ফটো বিদেশের ‘বয়েজ ওন ম্যাগাজিন’ ও ‘চাম্‌স্’ ইত্যাদি পত্রিকায় ছাপা হওয়ার কথা জানা যায় পুণ্যলতা চক্রবর্তীর স্মৃতিকথায়। শুধু দৃশ্যবস্তুর যথার্থ প্রতিকৃতি গ্রহণ সুকুমারের শিল্পীমনকে তৃপ্ত করেনি। ফটোগ্রাফির যান্ত্রিক সীমাবদ্ধতার কথা তিনি জানতেন কিন্তু মানব হীন। ‘ফটোগ্রাফা’ নামে প্রবন্ধে লিখেছেন, “বিষয় নিবারণে বিশেষ সতর্কতা ও বিচার আবশ্যিক এবং ফটোগ্রাফার চক্ষু বিষয়টাকে ক্রিপা দেখাইবে তাহাও জানা প্রয়োজন। কোন সময়ে, ক্রিপা আনোকে ও অবস্থায় ফটো লহন মূহা বিষয়টি পরিষ্কাররূপে ব্যক্ত হইবার সম্ভাবনা, ক্রিপা ও অনাবশ্যিক বিষয়ের আভিগম্যকে দমন করা যায়, সেভাবে বস্তুর কাঁচা, ছায়ায় কোনম্মা বা ফোকাস করিবার সময় স্পষ্টতার হ্রাসবিশেষ করিয়া গ্রহণ অথবা অন্য কোন উপায়ে ক্রিপা তাহাদেব প্রাধান্যকে সংমত করা যায় ইত্যাদি নানা বিষয়ে সম্যক বিচারশক্তি লাভ করা অনেক অভ্যাস ও অভিজ্ঞতা-সাপেক্ষ।”

এটি ফটোগ্রাফি প্রসঙ্গ আলোচিত হলেও মূলত নন্দনতত্ত্বের সমস্যা। ফটোগ্রাফির মতো ভাষারও জগৎগত সীমাবদ্ধতা আছে। সুকুমার নিজের লিখেছেন, ভাষা “নিদিষ্ট শব্দ বা তৎসংকট চিহ্নাদি দ্বারা তাব বিনিময়ের একটা সাংকেতিক উপায় মাত্র” (ভারতীয় চিত্রশিল্প)। “আর সেই জনোই এক-একটা সত্যকে পক্ষাশ্রয় পক্ষাশ্রয় ভাষায় পক্ষাশ্রয় দিক হইতে দেখা আবশ্যিক হয়” (ভাষার অত্যাচার)।

এই পক্ষাশ্রয় দিক থেকে দেখা, অভিনব দৃষ্টিকোণ গ্রহণ করে পরিচিত জিনিসকেও নতুন রূপ দান করা, যাতে আটপোরে অভ্যাস-নির্মিত শব্দ খোলাটা ভেঙে মনের শাস উপভোগ করা যায়, এ-শিক্ষা সুকুমার অঙ্গবয়সেই ব্যামেরা

হাতে নিয়ে পেরিয়েছিলেন। সৌন্দর্যসজ্জানী সুকুমার যেমন বাস্তবের ‘যদ্গুণ’ প্রতিচ্ছবি গ্রহণের মধ্যে ক্যামেরার সার্থকতা খুঁজে পাননি তেমনি সত্যসজ্জানী সুকুমার বাস্তবের নিছক অনুকরণজাত প্রতিনিধি রচনায় খুঁজে পাননি সাহিত্যের সার্থকতা।

বৈজ্ঞানিক ক্রিয়াকলাপ বিষয়ে অনুসন্ধিৎসু দু’টি তার পরিহাসপ্রিয় মনটাকে নানাভাবে রসদ জুগিয়েছে। বাংলা ভাষায় এক-একটি ক্রিয়াপদ কত রকম ফরমাশ খাটে তার পরিচয় পাই আমরা অবিস্মরণীয় সেই কবিতায় :

ঠাস্ ঠাস্ প্রম্ দ্রাম্ দেখে লাগে খট্কা---

ফুল ফোটে ? তাই বল ! আমি ভাবি পট্কা।

ফুল ফোটাকে শুধু শব্দে জব্দ করেন নি তিনি, ণাজুক ফুল যে-ঘটনাটি সবার অলক্ষ্যে ঘটায় তা তিনি নিমেষের মধ্যে সাজ করতে বাধ্য করিয়েছেন। সুকুমার সত্যিই কিন্তু চট্ পট ফুল-ফোটা দেখিয়েছেন। ‘বায়োস্কেপ’ নিবন্ধে তিনি লিখেছেন :

“ফুলগাছের টবে সবেমাত্র অঙ্কুর গজাচ্ছে, সেই অঙ্কুর থেকে গাছ হবে, সেই গাছ বাড়বে, তাতে কুঁড়ি ধরবে, তার পর ফুল ফুটবে—বসে বসে দেখতে পোলে কত দিন সময় লাগে। বায়োস্কেপে যদি তার ছবি তোলা, এক-এক দিনে দশ বারোটা বা পঁচিশ র্লিণটা করে—আর দেখবার সময় চট্ পট্ দেখিয়ে যাও,—তাহলে দেখবে যেন চোখের সামনেই দেখতে দেখতে গাছ গজিয়ে বেড়ে উঠছে আর ফুল ফুটে উঠে।”

‘বায়োস্কেপ’ নিবন্ধটি ‘সন্দেশ’-এ ১৩২২-এর ডায়ে আর ‘শব্দবাক্যপত্রম’ কবিতাটি তার পরের মাসে মুদ্রিত হয়।

‘পট্টকথার সুকুমার রায় ‘সন্দেশ’-এর ক্ষুদ্রে প’ঠকদের কাছে ডারউইনের জীবনী ও মতবাদের সঙ্গে সঙ্গে ‘সেকালের লড়াই’ ‘সেকালের বাঘ’, ‘সেকালের বাদুড়’ ও ‘ঘোড়ার জ্ঞান’ প্রভৃতি নিবন্ধের মধ্যে বিবর্তনবাদ, ‘মিউটেশন’ ও ‘ন্যাচারাল সিলেকশন’-এর তত্ত্ব তুলে ধরেছেন। ‘সেকালের বাদুড়’-এ তিনি লিখেছেন, “মনে করো একটা জন্তু, তার সাপের মতো গলা, কচ্ছপের মতো পিঠ, কুমিরের মতো দাঁত, তিমির মতো ডানা আর পিরগিটির মতো মাথা—তখন তাকে কি নাম দিবে ? ...সেকালের যে জানোয়ারগুলোকে বাদুড় বলিতেছি তাহাদের মধ্যে আরো অদ্ভুত রকমারি দেখা যাইত। এক-একটাকে

দেখিয়া মনে হয় যেন বাদুড় পাখি আর কুমিরে মিলিয়া খিচুড়ি পাকাইয়াছে।”

আবোলভাবোনের সেই হাঁচজারুদের নিয়ে মেখে বিখ্যাত কবিতাটির নামও ‘খিচুড়ি’। ডারউইনের জীবনীতে তিনি প্রসঙ্গক্রমে ওস্তাদ মান্নীদের উদাহরণ দিয়েছিলেন, যারা ভালো ভালো গাছের কলম কণবার সময়, ভালো গাছ, ভালো ফুল, ভালো ফল বেছে তাদের মধ্যে সংযোগ ঘটিয়ে পছন্দমতো গাছ বানায়। ওস্তাদ মান্নীদের এই ফেরামতি-অনুপ্রানিত সুকুমারও কি উদ্দেশ্যমুখিক খেয়ালরসের ফুল ফোটা গর জন্য ভালো ভালো শব্দের ‘কলম’ কলংছেন, পছন্দমতো ভালো শব্দ, ভালো অর্থ বেছে নিয়েছেন ? ট্যাগগরু কি এমনই একটি ‘কলম’-জাত ?

টেলিস্কোপ দিয়ে তাকানোর জন্য চাঁদে পিঠের খোঁচকা-গুলো চোখে পড়ত, না টেলিস্কোপ ফেরান হয় বললেই চাঁদের পিঠে ফোসকা পড়ত গেল ? কার্য-কারণের সম্পর্কটি নিয়ে এই গুণগোচ্য বাধ্যতায় সুকুমার খেয়ালরসের অবতারণা করেছেন। কিন্তু বিজ্ঞানমহলেও সত্যিই সে-সময়ে কার্য-কারণ সম্পর্ক নিয়ে আলোড়ন দেখা দিয়েছে। আইনস্টাইনের আপেক্ষিকতাবাদ নিউটনের তত্ত্বকে আরও না করণক তার সীমাবদ্ধতা নির্দেশ করেছে। ইভলিউশনের জ্যামিতিও এনোমেলি তিনটি কোণের সমষ্টি সর্বোচ্চ ১৮০ ডিগ্রি হত, কিন্তু লোরেণসের প্রমুখরা প্রমাণ করে ছাড়লেন এটি সবত্রিসঙ্গ নয়। লোরেনজ-এর তত্ত্ব দৈর্ঘ্যকে আর ছুঁত, নিরপেক্ষ থাকতে দিল না, গতির সঙ্গে গতি অভিমুখে বস্তুর দৈর্ঘ্য সংকুচিত হয়, জানা গেল। বিজ্ঞান যখন শক্তি ও ভরুর মধ্যে সুস্পষ্ট বেড়া তুলে নিশ্চিত বসে ছিল তারই মধ্যে পরিবর্তন ঘটেছে পৃথিবীতে। কিন্তু তবু শক্তি আর ভরের মধ্য সে-সে-দের কথাটি শেষ পর্যন্ত ঠিকানা না। বিশ্ব-জগতের সমস্ত কার্য-কারণের মধ্যে এযাবৎকাল স্থাপিত সরল জড়-যান্ত্রিক সম্পর্কের ত্রুটি ধরা পড়ল। ‘কোয়ান্টাম তত্ত্ব’ বা শক্তিকণিকাবাদ ও এই তত্ত্বানুসারে পরবর্তীকালের ‘অনিশ্চয়তা তত্ত্ব’ ‘সত্তাবনা তত্ত্ব’ ইত্যাদিও কার্য-কারণ সম্পর্কের মধ্যে একটি বিশিষ্ট ভূমিকা গ্রহণ করল। জড়বাদের মধ্যে অনিশ্চয়তা একটি বৈজ্ঞানিক ভিত্তি পেল। ১৯১৯-এ সুইস পূর্ণগ্রহণের সময় দূরবীক্ষণ-সংযুক্ত ক্যামেরায় ধরা পড়ল যে মাধ্যাকর্ষণ আলোক রশ্মিকে বঁকিয়ে দিচ্ছে, আইনস্টাইনের

তখন রেহাই দেয় না। সুকুমার এই দ্রাষ্ট দৃষ্টিভঙ্গিটিকে
 গ্যাথ্যা কবেছেন “বৈজ্ঞানিক অদৃষ্টবাদ কার্যকারণের সকল
 সম্বন্ধকে অশ্বেল হিসাবে মিনাইয়া দেখায় যে, প্রত্যেক কার্য,
 প্রকাবে ও পরিমাণে উপসমূহ কারণ হইতে প্রসূত। প্রত্যেক
 কারণ নির্দিষ্ট পরিমাণ ও নির্দিষ্ট প্রকারের কার্যক্ষম প্রসব
 করে। প্রত্যেক নির্দিষ্ট ‘বস্তু’ হইতে নির্দিষ্ট ‘এফেক্ট’
 উৎপন্ন হয়, কোথাও তাহার ব্যতিক্রম হইতে পারে না।
 এই মুহুর্তে ইহজগতের যেখানে যাহা ঘটিতেছে
 ও যা পূর্বসমূহে অব্যাহতাপ নির্দিষ্ট হইয়াছিল”
 (‘দেবেন দেয়ম’)।

মিডাৰ্বেৰ মিথ'ড (methodology) নিয়ে এই
দ্বা বিশ্ব যুগ ও উদ্ভেগ ও দশনৈব দিক। প্রযুক্তিব
বিধি বিচার বসন্তে, অতিক্ষণের (micro) ও অতি-
ছোটতম ড... অতি দত্ত ঘটনাগুলির কথা বাদ দিয়ে,
আমাদের মেন্দিন পাখি এ পাতল বাড়িঘর কিন্তু ইউক্লিডের
ত্যানিতিতে মান্য করেনই যেমন গঠিত হয়েছে তেমনি হবে,
আমাদের এটিও নিউটনের 'ল' মেনেই চলবে।
ডিও... এবং তৎপন্ন যুগান্তকারী আবিষ্কার সূক্ষ্মভাবে
এ নৈতিক চেষ্টা নিয়ে প্রচা... ব... ছিল, কিন্তু জাগতিক
তৎক্ষণি... এর কথা ও তিনি বিশ্বাস হননি। সমস্ত
পক্ষে বিশেষ... কে ছাড়াও ব'লে তোলা কোনো প্রয়ো-
জন... দিনে। তাহ... প্রথমিক বৃত্তব্য হিসাবে তিনি
'সন্দ' এর... তাম্রিকাংশে বিভিন্ন ও কাবিগনী
উপযোগী হাওয়াস... ইত্যাদি দৃষ্টান্তের সংবাদ ও নেপথ্য-
পাহিনী এমনও... বিশেষণ করেছেন যা বিশাবাসমূল্যে
আজ... ও... সন্ধিক্ষণে জাগানে।

[illegible]

থাকতে পারে না যে শব্দতরঙ্গকে বিদ্যুৎ-চৌম্বক তরঙ্গে রূপান্তরিত করা যায়। তাছাড়া আলোও নির্দিষ্ট দৈর্ঘ্যের তড়িৎ-চৌম্বক তরঙ্গ এবং নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে এই তরঙ্গের দৈর্ঘ্যভেদ অনুসারেই লাল, নীল, হলুদ ইত্যাদি বিভিন্ন বর্ণকে আমরা তরঙ্গভাবে অনুভব করি। বেনী আস হক লা (বেগনী, নীল, আসমানী, সবুজ, হলদে, কমলা ও লাল) — সাদা রঙ এই সাতটি বর্ণের সমষ্টি, আবার মৌলিক সূর্য সাতটি, সারোগামা পাধানি। বর্ণ ও সূর্যের এই সংখ্যাগত স্মৃতিও তাঁর কবনকে উজ্জ্বল করে থাকতে পারে, যেমন করে থাকতে পারে 'রাগমাতা' চিত্রশ্রী।

স্বয়ং উপেন্দ্রকিশোর সূর্য ও রঙের মনোভাষ্যমূলক আলোচনা করেছিলেন 'সংঘনা' পত্রিকায় 'সঙ্গীত ও চিত্রবিদ্যা' নামক প্রবন্ধে : "ভাবিয়া দেখিলে সঙ্গীত ও চিত্রবিদ্যার মধ্যে অনেক সাদৃশ্য দেখিতে পাওয়া যায়।... দুই বিষয়ের দুইটি মূল—শব্দ ও বর্ণ (আলোক), তরঙ্গের রাজ্যে ইহার প্রতিবেশী। এই তরঙ্গমূলক দুই ইহাদের মনিস্থতার কারণ বলিয়া বোধ হয়। ...সাত সূর্য, সাত রঙ। নোহিাদি সাতটি রঙ ইহার ক্রমান্বয়ে চিত্রবিদ্যার "সারোগামা"র স্থানীয়।... ছবি আঁকিবার সময় সে ভিন্ন ভিন্ন রঙ মিশ্রিত করিয়া স্বাভাবিক পদার্থের বর্ণের অনুকরণ করা হয়, তাহার অনুরূপ সঙ্গীত কি আছে? হারমনি তাহার অনুরূপ। আমাদের দেশীয় সঙ্গীতে যেমন হারমনি নাই, আমাদের 'পটৌ'-দিগের চিত্রেও তেমনি রঙ স্বাভাবিক হয় না। হলদে মানুষটি লাল কাপড় পরিয়া ফালো রঙের গদা দিয়া সবুজ মানুষটিকে তেঁওয়া।"

সুকুমার রায়ের বৈজ্ঞানিক চেতনাই তাঁকে সচেতন করে তুলেছিল ভাষার উৎপত্তি, চরিত্র ও ব্যবহারবিধি সম্বন্ধে। শব্দ ও অক্ষর মধ্যে একটা বড় মিল—উভয়েই সংকেত চিহ্ন, বিমূর্ত। "শব্দ বা ভাব ও তৎসূচক ভাষাগত সংকেতের মধ্যে কোন সম্পর্ক বা সৌসাদৃশ্য দেখা যায় না।" গণিতের মতোই বর্ণ ও স্বনি যোগে ভাষা সৃষ্টির পিছনে ছিল ব্যবহারিক ভাবিদ। সুকুমার লিখেছেন, ভাষা "কতকগুলি নির্দিষ্ট শব্দ বা তৎসূচক চিহ্নাদি দ্বারা ভাব বিনিময়ের সাংকেতিক উপায় মাত্র" (ভারতীয় চিত্রশিল্প)।

কথা ভুলে, উপলক্ষ্যরূপ বিমূর্ত শব্দকে অভ্যাসবশত স্বয়ং-সিদ্ধ করে তুলে কী বিপত্তি বাধে সুকুমার তার রাশি রাশি উদাহরণ রেখেছেন তাঁর খেয়ালরসের জগতে। যেমন 'শব্দকল্পদ্রুম' নাটকে পড়ি—

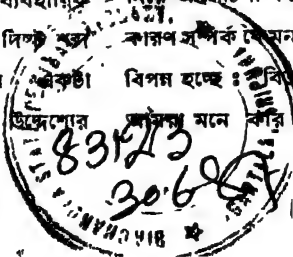
শ্রীশ্রীওরু প্রসাদগুণে তত্ত্বদৃষ্টি লভি
জগৎখানা ঠেকছে যেন শব্দে আঁকা ছবি
শব্দ পিছে শব্দ জুড়ি চক্রে গাঁথি মায়া
বাক্য ফিরে হৃদ্যদেহে বিশ্ব তারি ছায়া।

বাক্যই বিশ্বের প্রাকারণ কিন্তু শ্রীশ্রীওরুর রূপায় বিশ্ব হয়ে গেল বাক্যের ছায়া। 'শব্দকল্পদ্রুম' নিছক রসিকতা নয়, কৌতুকবাদের প্রবাহ সেখানে সামাজিক সত্য-অনুসন্ধানী। এই রচনাদুই সমবাহুে লেখা 'ভাষার অত্যাচার' প্রবন্ধে সচেতন সুকুমার গভীর হয়ে ধরা দিয়েছেন, 'ভাষা সে নিজের অর্থ-গৌরবেই সত্য একথা তুলিয়া সে যখন কেবলমাত্র শব্দগৌরবে বড় হইতে চায়, তাহাৎ অত্যাচার অব্যাহত।"

এখন যদি প্রশ্ন করা যায়, ভাষার কে না কারা এ কেন অত্যাচারের কাণ্ডে যোগায় তবে তাৎক্ষণিক প্রত্যেকে নিজের নিজের অস্তিত্ব অনুযায়ী গুঁজে পান। নীচা মজুমদার লিখেছেন, "সুকুমার রায়ের রচনার স্রোত কাচের মত স্বচ্ছ... তাতে সুখেপ আলো পড়ে নানা রঙ ঠিকরোম এবং সেসব চরায়মান প্রতিবিম্ব দেখা যায়, সেগুলি যেমন অনা-লোকের ছায়াও হতে পারে, তেমনি দর্শকের নিজের ছায়াও হতে পারে।" এইখানেই সুকুমারের মৌলিক রসরচনার অসাধারণত্বের বীজ তিনি এক পরতের সাহিত্য সৃষ্টি করেন নি, মত পাঠক, তাঁর রচনায় ওত পরত।

দেশের গতি, দেশের কষ্ট, জিহ্বা, ঘিহু, মাথা ও শক্তি-স্বরূপ কোন প্রেণীর নিশ্চল জ্ঞানদাতা নীতিলাগীশদের ভাষা-সর্বস্বভাষ স্বয়ং সুকুমার ক্ষুধা ও বিরক্ত হয়েছিলেন সেটা স্বতন্ত্র প্রবন্ধের বিষয়।

ইতিপূর্বে কার্য-কারণ সম্পর্ক সম্বন্ধে সুকুমারের সচেতনতা ছিল আলোচনা করেছি, এবার ভিন্ন দৃষ্টিকোণে দেখি, কার্য-কারণ সম্পর্ক যেমন করে সম্পূর্ণ অহেতুভাবে ভাষার অত্যাচারে বিপন্ন হচ্ছে : ভাষার এক-একটি সিদ্ধান্ত বা 'ল' আওড়াইয়া ভাষার মনে করি খুব একটা কার্য-কারণ-সম্বন্ধ প্রতিষ্ঠিত



হইল। অমুক কাজটা অমুক 'ল' অনুসারে সম্পন্ন হইল, 'অ্যাকর্ডিং টু নিউটন'স্ থার্ড ল অফ মোশন,' নিউটনের গতিবিষয়ক তৃতীয় সিদ্ধান্ত অনুসারে ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়া সমান হইল। বগা বাছল, আইনটার খাতিরে কাজটা নিষ্পন্ন হয় না" (তুমার অত্যাচার)। এ যেন সেই টেমিচ্কেপ ও চাঁদের পিঠের ফোকার মধ্যকার সম্পর্কের কথাই পুনরাবৃত্তি। 'ভাষার অত্যাচার', 'নিম্নে অত্মজ্ঞি', 'ভাবুক সভা' ইত্যাদি রচনার কাল থেকেই 'আ নার ভাবনা'-এর অনিচ্ছসরগীয় কবিতাগুলি প্রথম প্রকাশিত হতে শুরু করেন। 'ঢোঁটাত্তম' ও 'শব্দকল্পদ্রুম'-এর পটভূমি ও প্রবর্তনই সমসাময়িক।

উদ্দেশ্য ভুলে উপলক্ষ্য-সর্বস্বতা-এ সে হাস্য-ক্ষেত্র হোক, সমাজ জীবনে কি বিপ্লব-ভূমিতে, সূর্যমণ্ডলের হাসি ভাসে বিদ্রোহ করেছে। 'দিদাসানা তথা' নিবন্ধে মিনিপ নিউনি মহান অত্যাচার কথা লিখেছেন তিনি। সুকুমারে সাংসার সিউনি নিউনি মুখের চর্য অর্থাৎ হাতে তুলে দিয়েছেন নিষিদ্ধায়। যাব 'এক সপন'-এ দেখি পণ্ডিতবা সাধনগ মানুসের সামান্য চাটনি-প্রাপ্তভোগে দলিত করে ফেলেন।

বিদ্রোহী ভাষা বনকানি নেও সূর্যমণ্ডল সাংসার, হাসি ও ক্রোধে ভরা। খেসারনস নেও তিন সপ সন্ধান সেতেন। 'এই তো তিন নেওর সাংসার ন'নে হাসন, হাসার'-এবান খেও গ'নেও গ'নেও খেও নেও হাস, হাসেও পড়েও পড়েছিল। শাখানসে তিন ও ন'নেও তিনাটনি, সেই রাও মাস্তবর, এসেও গ'নেও সাংসার সূর্যমণ্ডল তাঁর নিজের রীতিতেই করেছিলেন।

বিদেশী দ্রব্য ন'নেওর স্বদেশী সূর্য ও সূর্যমণ্ডলের সরাস বাণের লক্ষ্যমুখে পড়েছিল। বঙ্গদেশে প্রচলিত পণ্ডিতের জিনিস বয়কটের রাজনৈতিক অর্থনে সাড়া দিয়েছিলেন দেশের মানুষ। দিদি জিনিসের 'মার্কট' তৈরি হ. ছিল। কিন্তু 'মার্কট' তৈরি হলেও মার্কটজাত হবার মত সামগ্রী কোথায়? রাজস্বনাথের লেখায় স্বদেশী দেশদ্রব্য ও গামচা তৈরির সাধু ইচ্ছার পরিণতির কথা জানতে পারি আমরা। এই লগ্নেই গ্রাণকর্তার ভূমিকায় অসীম সূর্যমণ্ডলের 'নিধিরাম পাটকেল'। তিনি আবিষ্কার করেন। আবিষ্কার করতে হলেই তাঁকে উত্তর

দেয়তে, সেই উন্নয়নক ঠাণ্ডার দেশে, যেখানে মানুষগুলো সব মরে যায়, সেখানেই যেতে হবে, এমন কি কথা! নিধিরাম-আবিষ্কৃত 'গন্ধকিকট তেল' কি কম চাঞ্চল্যবৎ? "সেই তেলের ম.শ.চ. গুণ! আমি নিজে নাখিনি বা খাইনি কিন্তু আমাদের বাড়িওয়ালার কে যেন বলেছেন যে সে উন্নয়ন তেল। সে তেল খেলে পরে পিলের ওষুধ, মাথলে পরে ঘ'য়ের মলম, আর গৌফে লাগালে দেড়দিনে আধহাত লম্বা গৌফ বেরোয়!"

"দেখেও খারাপ, টিবেবে কম, দামটা একটু বেশী", ('সামান্য বহ') স্বদেশী উদ্যোগের এই জাতের লক্ষ্য ফসলের উৎসাহ অ'লে সূর্যমণ্ডলের লেখার। 'চান্দাবাজি'-র ছায়া-ভরা একেবারে নতুন টাটকা দিশী ওষুধের দাম বড়ই শস্তা। ক'লেও ওষুধ কোথায় বাগে তার কাছে। 'চক্ষুগণ শক্তি'শের'-এ লক্ষ্যগণ নেওনা ফেব'ন পণ্ডিতের সন্ধানই স্বীকার করেছে স্বদেশী ওষুধ না হয়ে এমনটা কখনোই হত না। 'নোটবই'-এ নেওনা আছে মোটাভড় সাবান দেওয়া হয়, না পটকায়। এই মুগ মুগ কাটতি হয়েছিল পূর্ণচন্দ্র চক্রবর্তীর লেখা 'হাজার ডিনিস' নামে একটি বইয়ের। এইটি ওলটালে সূর্যমণ্ডলের কথাতেই বলতে ইচ্ছে করবে—

সাবান বাড়ি দ'তেও নাওন ব'ন'বাব সব কামদাকোতা, পুতা পারল তিথিবি হিহ'ন'জ'মি নিখ'দে হেথা।

স্বদেশ-সম্পাদক, শিক্ষক সূর্যমণ্ডল

স্বদেশ বা উন্নয়নে স্পষ্টবক্তা সূর্যমণ্ডলের নিবন্ধ ও প্রবন্ধগুলিকে খিড়িব দরজার মতো ব্যবহার করে এতজন তাঁর খেয়ালসেন চলেও হালচাল অনুশাসনের চেষ্টা করা হয়েছে। এবার নিবন্ধগুলি নেড়েচেড়ে দেখা যাক।

বিবিধ বিষয়ে বিশ্লেষণ ও সূর্যমণ্ডলের প্রকাশের কথা লিখার শিষ্যানুগ নিবন্ধ বিভাগটি থেকে পরিষ্কৃত হবে—

ক জীবনী—১৬টি

ক ১	ভৌগোলিক অভিযাত্রী	৬
ক ২	দেশ-প্রমিত	৮
ক ৩	মানবতাবাদী	৪
ক ৪	দার্শনিক	৮
ক ৫	উদ্ভাবক ও আবিষ্কারক	৭

(এর মধ্যে ৫টি নিবন্ধে পাঁচজনের জীবনী এবং 'পণ্ডিতের খেলা' ও 'সামান্য ঘটনা'র সংক্ষেপে আট জনের অবদানের কথা আলোচিত হয়েছে।)

খ. বিবিধ নিবন্ধ—১০৫টি

খ. ১ প্রাকৃতিক বিজ্ঞান—৪৭

খ ১ ১ প্রাকৃতিক সম্পদ ৪

খ ১ ২ জীবন বিজ্ঞান ৪১

খ ১ ৩ উদ্ভিদ বিজ্ঞান ২

খ. ২ পার্থিব বিজ্ঞান—৩৭

খ ২ ১ পদার্থবিদ্যা ২

খ ২ ২ ভূগোল ৭

খ ২ ৩ শিল্পউদ্যোগ ৬

খ ২ ৪ বৈজ্ঞানিক ও কারিগরী

আবিষ্কার, উদ্ভাবন

ও প্রচলন ২২

খ. ৩ জ্যোতির্বিজ্ঞান—৮

খ. ৪ ইতিহাস সত্যতা ও সংস্কৃতি—১৩

গ. মজার খেলা—৩টি

(এবং সন্দেহের পাতায় প্রকাশিত বহু ধাঁধা)

[এশিয়া পাব্লিশিং কোম্পানি-প্রকাশিত 'সুকুমার রচনা সমগ্র' অনুযায়ী]

জিগেন্দ্রনাথ বসু, যোগীন্দ্রনাথ সরকার, নগেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ও স্বয়ং উপেন্দ্রকিশোরের কৃতিত্বের কথা স্মরণে রেখেও বলা যায় কিশোরোপযোগী বিজ্ঞান-সাহিত্য রচনায় সুকুমারের তৎকালীন একমাত্র প্রতিস্পর্ধী জগদানন্দ রায়। জগদানন্দ ছিলেন বিজ্ঞান-শিক্ষক। বিজ্ঞান-সাহিত্যকে জনপ্রিয় করার জন্য তাঁর আয়ত্ন নিরলস সুপরিকল্পিত চর্চাকে সাধনা বলা উচিত। জগদানন্দের মতো একমুখী উদ্দেশ্য ছিল না সুকুমারের, প্রসঙ্গান্তরে যাবার মধ্যে কোন বিশেষ পরিকল্পনাও ছিল না। বিবিধ বিষয় নিয়ে লিখেছেন। বিজ্ঞান-বিষয়ক বিদেশী বই ও পত্রিকা থেকে প্রয়োজনমতো তথ্য আহরণ করেছেন। সম্পাদক হিসাবে স্বাভাবিকভাবেই বিষয় নির্বাচনে বৈচিত্র্য রক্ষা করার দিকেই ছিল সজাগ দৃষ্টি। সামগ্রিক পিচারে তাঁর নিবন্ধগুলি বিশিষ্ট তিনটি কারণে। প্রথমত, বিজ্ঞান-

বিষয়ক রচনার প্রতি পক্ষপাত তো ছিলই, তার মধ্যে আবার মানব কল্যাণে এবং সত্যতা ও সংস্কৃতির বিকাশের কাজে নিযুক্ত বিজ্ঞানের ব্যবহারিক দিকগুলির, প্রযুক্তিবিদ্যার অবদানের প্রসঙ্গ তিনি বারবার উত্থাপন করেছেন। নিবন্ধের শ্রেণীবিভাগ-ভাগিকা থেকেই সেটা বোঝা যায়। বাংলা বিজ্ঞান-সাহিত্যের ইতিহাস থেকেই ধরা পড়ে আধুনিক কারিগরী তথা যন্ত্র-বিজ্ঞানের গাথাটি চিরকাল উপেক্ষিত। সুকুমার রায়ের পূর্বে বা সমকালে কালিদাস মিত্র 'ইনেকট্রিক টেলিগ্রাফ' ও 'বাস্পীয় রেলওয়ে' (১৮৫৫), ভূদেব মুখোপাধ্যায় 'বাস্পীয় যন্ত্র' (১৮৫৯), আদাম্বর ঘটক ও মনমথ চক্রবর্তী 'ফটোগ্রাফ' (১৮৬১—২), নীরদাচরণ মিত্র 'বৈদ্যুতিক যন্ত্রপ্রকরণ' (১৮৬৩), শৈলজা-প্রসাদ দত্ত 'মোটরগাড়ি' (১৮৭৪) ও রবীন্দ্রনাথ সেন 'এরোপ্লেন' (১৮৭৭) বিষয়ে মাত্র গুটিকয়েক উল্লেখযোগ্য বই লিখেছেন। বলাই বাহুল্য, এর কোনটিই কিশোরোপযোগী নয়।

সুকুমারের দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য, সাবলীল সর্বগ্রহণী ভাষা ছাড়াও তাঁর বক্তব্য পরিবেশনের সম্পূর্ণ মৌলিক গুণ। সুকুমার-সম্পাদিত 'সন্দেহ'-এ প্রথম থেকে শেষ পাতা অবধি সেন একটা টানা মেথা পড়ার স্বাদ পাওয়া যায়। কোনটা গল্প আর কোনটা নিবন্ধ বা আলোচনা স্বতন্ত্র করলে অসুবিধা হয়। জ্ঞান-বিজ্ঞানের সংবাদও মজারমী ভেবে পরিবেশিত হয়েছে।

তৃতীয় বৈশিষ্ট্য, তাঁর পরিবেশিত সংবাদের আধুনিকতা। 'সন্দেহ'-এর পাঠকদের তিনি কারিগরী দুনিয়ার সমকালীন ঘটনাবলী সম্বন্ধে ওয়াকিবহাল রেখেছেন।

দ্বিতীয় ও তৃতীয় বৈশিষ্ট্য না থাকলে সুকুমারের নিবন্ধ-গুলির মূল্য দিতেন শুধু সাহিত্য-গবেষক, ইতিহাসের উপকরণ বিবেচনায়। কেননা, এগুলির অধিভাংশই বিদেশী রচনা থেকে আহৃত। সেটা খুব ভালভাবে বোঝা যায়, পণ্ডাখি কণীট-পতঙ্গের কথা ও জীবনীভঙ্গি পড়তে। প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা বা তথ্য আহরণের অবকাশ পাননি বলেই জগদীশচন্দ্রের নামোল্লেখ ছাড়া আর কোন ভারতীয়কে কোথাও দেখা যায়নি। পণ্ডাখিদের বেলায়ও বিদেশীদের দাপট। জীবজগতের বিচিত্র সংবাদ পরিবেশনের ইচ্ছাকেই তার একমাত্র কারণ নির্দেশ করা যায় না। সংক্ষিপ্ত জীবনের সংক্ষিপ্ততম

অবসরে যেখানেই ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা বা চিন্তা যুক্ত করার সুযোগ পেয়েছেন, রচনাটি সাধারণের গম্ভীর ভেঙেছে। ‘আলি-পুরের বাগানে’ ‘শ্রীযুক্ত ওরাংচন্দ্র ওটান’ মহাশয়কে পর্যবেক্ষণ করে যে নিবন্ধটি লিখেছিলেন সেটি তাঁর নিজস্বতায় অসামান্য।

শিশুপাঠ্য জীবনের যে সাধারণ ক্ষেত্র, সুকুমার তার বাইরে বিশেষ যেতে পারেন নি। অর্থাৎ অধ্যবসায়, মানবতা, সারল্য ও সত্যতা ইত্যাদি বিষয় ঘুরে ফিরে এসেছে। একটা ব্যাপার চোখে না-পড়ে যায় না : ‘সন্দেশ’-এ কোথাও জাতীয় মূল্যসংগ্রামের অগণিত শহীদদের কোনো নামোল্লেখ নেই। অথচ সুকুমার জোয়ান অব আর্কের জীবনী লিখেছেন। বোঝা যায়, জাতীয় রাজনীতির প্রভাব থেকে মুক্ত থাকাই ছিল ‘সন্দেশ’-এর সম্পাদনায় নীতি। উপেন্দ্রকিশোরের গ্রামলে পঞ্চম জর্জের ছবিও ছাপা হয়েছিল।

এটো যে নৈতিবাচক দিক, তেননি অপর দিকে এ ব্যাপারটাও লক্ষণীয় যে স্বদেশী বা বিদেশী কোন ধর্মগুরুর জীবনী লেখেননি সুকুমার। বিজ্ঞানীদের যেসব জীবনী প্রকাশিত হয়েছিল, সেখানে সাধারণ মানুষের ও শিশুদের দেখাও তিনি অন্তর্ভুক্ত করে দেখিয়েছেন।

তবে বিষয় যাই হোক, যত সাধারণই হোক, কানাগোবে তার মধ্যে প্রাণ সঞ্চারিত হতো অনায়াসে। ‘হিটলারের জীবনীতে পড়ি, “তিনশো হাত খাড়া বরণার” পিছনে “ঝাপসা ধোয়ার ভিতর দিয়ে পাছ পালা পাহাড় দেখা যাচ্ছে—ঠিক যেন ছিটের পর্দা”। এই “ছিটের পর্দার” আশ্চর্য ব্যবহার দৃশ্যটিকে জীবন্ত করে তোলে।

এই গুণ অন্য রচনাতেও লক্ষ্য করি। লেটারপ্রেস মেশিনে ছাপার বর্ণনা দিতে গিয়ে বলছেন, “হাঁ-করা প্রেসের মধ্যে” কাগজ বসিয়ে দিলে “প্রেসটা সেই কাগজের ওপর অক্ষরের ‘টাইপ’ দিয়ে এক কামড় বসিয়ে দেয় ...।” এখানেও “হাঁ-করা” মুখ আর “কামড়”—এই দুটি অভিব্যক্তি প্রকৃত্যক করে তোলে।

প্রতিটি বৈজ্ঞানিক ও প্রযুক্তিবিদ্যাগত বিষয়কে আমাদের চেনা-জানা ও সাধারণ অভিজ্ঞতার পরিধির মধ্যে এনে দিয়েছেন সুকুমার। ফলে বিষয়গুলি সহজবোধ্য ও সুখপাঠ্য হয়েছে। অপর দিকে, তথাকথিত “সামান্য” ঘটনাতেও তিনি অসামান্য

মাত্রা যোজনা করতে পেরেছেন, কারণ তিনি জানতেন সামান্য-অসামান্যের বিচার বিচারকের দৃষ্টিকোণ-নিরপেক্ষ নয়। এমনি একটি লেখা, ‘সন্দেশ’-এর তৃতীয় বর্ষ পৃষ্ঠা উপলক্ষে ‘সন্দেশের হিসাব’ (রচনাবলীর অন্তর্ভুক্ত নয়)। তিন বছরে ‘সন্দেশ’-এর “মাত্র” ছত্রিশটি সংখ্যা প্রকাশিত হয়েছিল। কিন্তু প্রতি সংখ্যা তিন হাজার ছাপা হলে মুদ্রিত কপির মোট সংখ্যা দাঁড়ায় এক লক্ষ আট হাজার। এখানেই শেষ নয়, সুকুমারের চিন্তা ছুটলে সত্যিই সহজে ঠেকান যেত না। বিজ্ঞাপন বাদে ‘সন্দেশ’-এর প্রতি সংখ্যায় ৩২ পাতা থাকত তাই তিন বছরে সবসুদূর পঁয়ত্রিশ লক্ষ পৃষ্ঠা ছাপা হয়েছিল। ছাপা কাগজগুলো এক সঙ্গে ওজন করলে তবে প্রায় ২১৫ মন হত, “অর্থাৎ তোমাদের প্রায় দু’শ জনের সমান। সন্দেশগুলি যদি একটার উপর একটা উঁচু থাক করে সাজান যেত তবে প্রায় ৭০০ ফুট উঁচু একটা স্তম্ভ হত—কলকাতার মনুমেন্টের চার-গুণ। যদি উপরে উপরে না রেখে লম্বালম্বি সার বেঁধে বসাতে তবে সে সার কলকাতা থেকে বারাকপুর অর্থাৎ প্রায় ১৭-মাইল লম্বা হ’ত।

“যদি প্রত্যেকটি পাতা আলগা করে ঐ রকম পরপর বসান যেত, তা দিয়ে এখান থেকে প্রায় নেপাল বা বর্মার পর্যন্ত লম্বা লাইন পাতা যেত।

“এই পঁয়ত্রিশ লক্ষ পৃষ্ঠায় যত অক্ষর আছে সব যদি এই লাইন সার দিয়ে গাঁথা যেত, তাহলে সেই লাইন ধরে স্বচ্ছন্দে বিলাত চ’লে যেতে পারতে।

“এতগুলি ছেঁড়া পাতা জুড়ে যদি চাঁদোয়া তৈরি করা যেত, তবে সেই চাঁদোয়ার নীচে অন্তত আড়াই লক্ষ লোক অনায়াসে দাঁড়িয়ে থাকতে পারত।”

বৈজ্ঞানিক পরিভাষা বা পরিসংখ্যানের হল ফুটিয়ে পাঠককে উত্সাহ করেননি সুকুমার। যেমন ‘সুদূর হিসাব’ দাখিল করছেন তিনি : “কাট্ বসতে ১/১০ সেকেন্ড লাগে। দ্রুত চলত ট্রেন ততক্ষণে পাঁচ হয় হাত চলিয়া যায়। ট্রেনটা যতক্ষণে এক ইঞ্চি যায়—আলো ততক্ষণে কলকাতা থেকে ছুটে মধুপুরে হাজির হবে।”

জীববিজ্ঞানের কিশোরপাঠ্য বই খুললেই তার কোন না কোন পাতায় মানবদেহের বিভিন্ন উপাদানের একটি শতকরা

হিসেব বা ওজন নির্দেশক ফর্দ দেখা যায়। কিন্তু 'সন্দেশের হিসাব'-এর মতোই অভিনব চণ্ডে সুকুমার জানিয়েছেন, দু'মন ওজনের মানুষের দেহের চর্বি দিয়ে এক গোম্বা ওজনের গোটা তিরিশ মোমবাতি এবং মানুষের হাড়ে সঞ্চিত ফসফরাস থেকে আট লক্ষ দেশলাইয়ের মসজা হবে।

উপমার ব্যবহারে জগদানন্দ রায়ের লেখন্য নয়, একমাত্র রামেন্দ্রসুন্দরব লেখাতেই সুকুমারের মতো মৌলিক চিন্তার প্রকাশ ঘটেছে। 'সৌরজগতের উৎপত্তি' প্রবন্ধে রামেন্দ্রসুন্দর লিখেছেন, "একটি কয়লার পৃথিবী গড়িয়া ঘণ্টায় পোড়াইতে পারিলে যে পরিমাণ তাপ জন্ম, সূর্য্যপৃষ্ঠে প্রতি বর্গফুট হইতে প্রতি ঘণ্টায় সেই পরিমাণ তাপ নিম্নত বিকীর্ণ হইয়া যাইত্রেছে।" আর "পরমাণু" প্রবন্ধে : "এক ফোঁটা জলকে যদি কোনরূপে বড় করিয়া আমাদের পৃথিবীর সমান করিতে পারি,—যে পৃথিবীর পরিধি পঁচিশ হাজার মাইল, সেই পৃথিবীর সমান করিতে পারি,—তবে সেই জলের ফোঁটায় এক-একটি অণু এক-একটা বেগের মত বড় দেখাইবে।"

বৈজ্ঞানিক পরিভাষা ব্যবহারেও সংযমের পরিচয় দিয়েছেন সুকুমার। 'কন্ডাক্স লেন্স' বা 'উত্তল কাঁচ'—এই দুটি শব্দকে এদ দিয়েই তিনি বুঝিয়ে বলেছেন, "কোনো কোনো চশমার কাঁচ এমন থাকে যে, তাহাতে অনেকখানি সূর্যের আলোককে অল্প জগ্নগার মধ্যে ধরিয়া আনা যায়।"

আর 'কনক্রেট মিরর' বা 'অবতল আয়না' বোঝাতে : "সরার মত গর্ত ওয়াহা আরশি দিয়াও এই কাজটি করান যায়।"

সাবমেরিনকে ডুবুরী জাহাজ, পেরিস্কোপকে 'দকবীক্ষণ', ডায়ালটম-কে 'জীবন্ত ধূলি', কোলটাল-কে 'হেন-কয়না', এক্স-রে ছবিকে 'কংকালছায়া' বা 'ছাড্ডিসার' ছায়া, সিস্‌মোগ্রাফকে 'কম্পনলিপি যন্ত্র', লাইফ-বোটকে 'প্রাণ-বাঁচানো নৌকা', টানোল বোরিং মেশিনকে 'কঁচো-কল', টিউব রেলকে 'সুড়ঙ্গ রেল', রেডিও ট্রান্সমিটার বা রিসিভারকে 'আকাশবানার কল' নামে পেশ করেছেন তিনি।

সুকুমার-রাচিত জ্ঞান-বিজ্ঞানের নিবন্ধগুলির তৃতীয় বৈশিষ্ট্য তাদের প্রাসঙ্গিকতা ও সনবাণীনতা।

টেলিফোন, টেলিগ্রাফ, রেডিও, রেডিও-ফোঁটা, এরোপ্লেন, ম্যাথ্‌মেটিকাল ক্যালকুলেটর, আন্ডার-ওয়াটার টেলিগ্রাফ

লাইন, ফাইক্রেপার ও গ্রিফেনব্রিকটেড বিডিং, ইলেকট্রিক লিফ্ট, প্যারাসুট, বায়োস্কোপ, নিউমেটিক ট্রান্সপোর্টেশন, রেলওয়ে ইত্যাদি বিবিধ যন্ত্রের ও কৌশলের কথা লিখেছেন তিনি।

১৯২০ খ্রীষ্টাব্দে আমেরিকার বিজ্ঞানী গডার্ড যখন প্রথম বকেট ছাড়লেন তখন তার গতি বা দৌড়ের পাঠ্য দেখে বিজ্ঞানী মহলের বাইরে সমস্ত কারণেই তেমন কোন কৌতুহল জাগেনি, বারকেটের ভবিষ্যত পরিণতি কল্পনা করে সোরগোল পড়ে যায় নি। এমন কি ১৯২৬-এর আগে তরল জ্বালানীও ব্যবহৃত হয় নি বকেটে। জুল্ডার্ন-পড়া সুকুমার কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে 'চাঁদমারি' প্রবন্ধে গডার্ডের কৃতিত্ব আলোচনা করে চাঁদে পাড়ি দেওয়ার সম্ভাবনার কথা তুললেন, "যাহোক মানুষের খেয়াল চাপলে মানুষ সবই করতে পারে। হয়তো তোমরা বুড়ো হবার আগেই শুনতে পাবে যে চাঁদের দেশের প্রথম যাত্রীরা চাঁদে যাবার জন্য রওনা হয়েছে। তারা যদি গিয়ে ফিরে আসতে পারে তাহলে কত যে আশ্চর্য কাহিনী তাদের কাছে শুনতে পাবে, তা এখন কল্পনা করাও কঠিন।"

বছর ষাট বয়সে যারা ১৯৬০-এর ২০শে জুলাই গ্রাম-স্ট্রুওয়ে চাঁদের মাটিতে পা ফেলার খবর শুনেছেন, তাঁদের মধ্যে কেউ কেউ হয়তো দশ ব্রদারো বছরের শিশু-পাঠক হিসাবে ১৯২২-এর ১৫শে মার্চ মাসের 'সন্দেশ'-এ এই লেখা পড়েছিলেন।

গিরিতির কাছে কল্পনামানতে স্পন্টেনিয়াস কন্ডাস্তানের খবর শুনে সুকুমার লিখেছিলেন 'রাবণের চিতা'। ভূমিকম্পে কলকাতা নড়েচড়ে এসতেই তিনি ভূমিকম্পের কারণ ব্যাখ্যা করেছেন। 'গোহা'-এ কথা বলবার সময় টাটার লোহা ও ইস্পাত কারখানার কথা তিনি ভোলেন নি। তাঁর লেখা থেকে জানতে পারি, রেলগাড়ি, মোটরগাড়ি প্রচলনের আগে তাঁদের শৈশবকালে বাইসাইকেল দেখে নেকে কি রকম আশ্চর্য হত।

এরোপ্লেনের অনেক খবরখবর পাওয়া যায় তাঁর লেখায়। তখনো ভারতে আকাশপথে ডাক এখন চালু হয়নি। দমদমে বিমান বন্দর দূরের কথা, ১৯২০ সালে প্রথম সেই প্রস্তাব অনুমোদিত হল। ১৯১৩-এর বিজ্ঞাপনে প্রথম দেখা গেল মার্টিনসাইড কোম্পানী প্রথম আকাশপথে লন্ডন-অস্ট্রেলিয়া পাড়ি দেওয়ার সুযোগের কথা জানাচ্ছে। অবশ্য ভারতের আকাশে

১৯১১ সালেই প্রথম একটি ফরাসী 'শেরিট' এরোপ্লেন কসরৎ দেখিয়েছিল।

১৯২৩-এ 'দা ইন্ডিয়ান স্টেট্‌স্ অ্যান্ড ইন্ডিয়ান এজেন্সি' নামে একটি বেসরকারী সংস্থা গঠিত প্রথম বৈতাব্যতা প্রেরক যন্ত্র স্থাপন করে কলকাতায়। অল্প দিনের মধ্যেই বাঙালী বিজ্ঞানী ডক্টর শিবরত্নকুমার মিত্র বলাকাতায় দ্বিতীয় বৈতাব্য প্রেরক যন্ত্রটি নির্মাণ ও স্থাপন করেন বিজ্ঞান কলেজে। ১৯২৭ থেকে 'ইন্ডিয়ান এডুকেশন ও কম্পানি' নিয়মিত পোতার অনুষ্ঠান প্রচার শুরু করার আগে কলকাতায় শুধু এই দু'টি প্রেরকযন্ত্রই ছিল। অবশ্য বৈতাব্য-উৎসাহী ডক্টর বি. সিংহ, টি. এন্. গুপ্ত ও এ. সি. গুপ্ত তাঁদের অ্যামেরিকা বেডিও গাইসেন্স পেয়েছিলেন ১৯২১ সালে নাগাদ। এই প্রেক্ষাপটে স্থাপন বনে দেখতে হবে ১৯২১-এ (১৯২২-এ) ডাক্তার মাসের 'সম্পদ'-এ সুকুমার রায়ের লেখা 'আকাশবাণী' কল। অল ইন্ডিয়া রেডিও-এ আকাশবাণী নামকরণের সঙ্গে জড়িয়ে আছে রবীন্দ্রনাথের স্মৃতি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ 'আকাশবাণী' শব্দটি রেডিও তরঙ্গের প্রতিশব্দ হিসাবে সত্ত্বত সুকুমারের আগে ব্যবহার করেন নি। সুকুমার 'আকাশবাণী' কল বলতে প্রেরক ও গ্রাহক উভয় যন্ত্রই বুঝিয়ে বলেন, 'এমান কলে সে 'গান কানে যায় না শোনা', যে গান আবহাওয়া তরঙ্গ চড়ে বিদ্যুতের বেগে চারিদিকে ছুটে বেড়ায়, সেই অশব্দ গানবে আকাশময় ছড়িয়ে দিয়ে মানুষ আবার তাকে কানে মধে ধরে আকাশের ভাষা ও আকাশের সুব শুনেছে।'

সুকুমারের আরেকটি রচনা আজো আধুনিক। কলকাতায় প্রথম টিউব রেলের পরিকল্পনা হয় ১৯২০ সালে। মিস্টার লাইডেল নামে এক বিখ্যাত ইঞ্জিনিয়ারকে নিয়ে আসা হয়েচেন হুগলী নদীর তলা দিয়ে শিয়ালদহ ও হাওড়া সংযোগকারী সুড়ঙ্গ খুঁড়ে রেলগাড়ি চালানো সম্ভব কিনা অনুসন্ধান করে দেখবার জন্য। মিস্টার লাইডেল টিউব রেল বসানোর পক্ষে মত দিলেও, সেকালের হিসাবে ৪০ লক্ষ পাউন্ড ব্যয়সাপেক্ষ প্রকল্পটি গৃহীত হয়নি। হ'লে হয়তো টিউব রেলের মতো 'ডুইফোড' নামে সুকুমারের রচনাটিও এতদিনে সেকলে হয়ে যেত। লভনে দেখা টিউবের বিবরণ দিয়ে তিনি জানিয়েছিলেন, কলকাতাতেও 'ডুইফোড' সুড়ঙ্গের রেল বসানোর কথা হচ্ছে।

সাধারণভাবে নিজ্ঞান-বিষয়ক যেকোন বচনার সঙ্গেই কুসংস্কার ও অকবিত্বের সঙ্গ ঘনত্ব। প্রত্যক্ষভাবে কয়েকটি বচনকে সুকুমার প্রচলিত ধারণা ভেঙে বৈজ্ঞানিক মত প্রচার করেছেন। ধূমকেতুর সঙ্গে সংঘর্ষে বা সূর্যগ্রহণের সময়ে পৃথিবীতে প্রলয়কাল ঘটাবার অলৌকিক ভীতিকে আঘাত করে সুকুমার ১৯২৪-এ 'প্রলয়ের ভয়' লিখেছিলেন। আজো আমাদের দেশে এই নিয়ে তরুণ-কল্পনার অন্ত নেই। ১৯২৪-এর কাতিকে প্রকাশিত 'আমাদের জ্যোতিষ' ও ১৯২৫-এর গ্রাবণে প্রকাশিত আবোলভাবোল স'গ্রহভুক্ত কবিতা 'ক্ষত দেখানো'-র মূল প্রতিপাদ্য এক—'মানুষের বিদ্যায় যেখানে বুজায় না ব'পনা সেখানে এতাব পূর্বাভাস লয়' এবং বিপদ বাধায়।

সুকুমার রায়ের সৃজনশীল বৈজ্ঞানিক মন যে কত বিচিহ্ন-গামী ছিল সেটা আরো বোঝা যায় তাঁর রচিত ধাঁধা, হৈয়ালি বা মজার খেলা থেকে। এখানে তিনি খেলার ছলে শব্দ, অক্ষর আর যুক্তি নিয়ে লোফালুফি করেছেন। এই-জাতীয় রচনার কয়েকটি শুধু তাঁর রচনাধীন অন্তর্ভুক্ত, অধিকাংশ রয়েছে 'সম্পদ'-এর পাতায়। 'হিজিবিডি' খাতাতেও 'ক্রিটে'গ্রাম' বা সাংকোতক-লীপ ও 'এ্যানাগ্রাম' বা বর্ণসংস্থান ওলট-পালট বনে নতুন শব্দসৃষ্টির প্রয়াস দেখা যায় (প্লেট দ্রষ্টব্য)। গণিতের ও ভাষার, সংখ্যার ও শব্দের সংকেতময় চরিত্র সম্বন্ধে ওয়াকিবহাল ছিলাম বলেই এই ধরনের খেলার মেলায় মেতে-ছিলেন তিনি, গণিতের অধ্যাপক লিউইস ক্যারলারই মতো। শব্দ-বদল বা ওয়াড-ট্র্যান্সফরমেশনের খেলায় ক্যারল 'APE'-কে 'MAN' করেছিলেন, আর সুকুমার 'সাবান' থেকে 'মলম' ও 'পোলাও'-থেকে 'পায়স' তৈরি করেছিলেন। তাছাড়া 'ঠকানে প্রদ', 'গরুর বুজি' ইত্যাদি হোখাকে 'logic games' বলা চলে। 'হৈয়ালি নাট্য'-তে শব্দকে ধ্বনি অনুসারে ভেঙে তিনি কিভাবে অনর্থ ঘটিয়েছেন তা লক্ষ্য করলেই 'অবাক জলপন' নাটক বা 'ফুল ফোটে তাই বল'-পংক্তিগুলি মনে পড়ে। শুধু শব্দের ধ্বনিত্বই নয়, শব্দ ও বর্ণের রূপতত্ত্ব নিয়ে সচেতন সুকুমার শেষ জীবনে, মূদ্রণের কাজ সূচু করাও জন্য বাংলা হরফ সংস্কার নিয়েও পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেছেন।

চারটি উপহৃতাকার ঢাকা ডোড়া একটি অবাস্তব গাড়িকে

স্বস্তসত্ত্ব করেছিলেন ক্যারল। একইভাবে বিদ্যুটে কল্পনার মধ্যেও সুকুমার যান্ত্রিক বিচারবোধ হারাননি। ছবিতে দেখি 'সত্যি' গল্পের বিটকেল প্রফেসরের কামানটি হাপরের সঙ্গে যুক্ত অর্থাৎ 'কম্প্রেস্‌ড এয়ার'-চালিত। চণ্ডীদাসের খুড়োর আজব কলটিও যন্ত্রকৌশল-সিদ্ধ। মশা-মিঠাই গাঁথা সুতোটা দুটো কপিকলের ওপর দিয়ে গেছে আর তার শেষ প্রান্ত ফাইনাট্‌ লাগানো সকেটের মধ্যে স্ক্রু-র চাপে আঁটা। অ্যাডজাস্ট করার ব্যবস্থা সত্ত্বেও, সুতোর দৈর্ঘ্য এমনই যে লোডনীর খাদ্য কিছুতেই মুখের আরো কাছে নামানো সম্ভব নয়। এমন কি সুতো যদি দোলে তাও না। কপিকল ফিট্‌-করা ডাঙার সামনের দিক বেশি লম্বা, তাই বাড়তি ভার সামলাতে আরেকটা সুতো সেটাকে পিছনের দিক টেনে রেখেছে। 'রেলওয়ে মিস্‌লেনি' ও 'প্রফেসর ব্রেন্‌স্টর্ম'-খ্যাত উইলিয়াম হিথ রবিন্সনের সঙ্গে বোধহয় এদেশে সুকুমারেরই একমাত্র তুলনা চলে। প্রফেসর হৈশোরামের দেখা সৃষ্টিছাড়া জীবজন্তুর অ্যানাটমি বিশ্লেষণ করে শিল্পসমালোচকরা বোধহয় টেক্‌নিকাল্‌ কোন জুটি পাবেন না।

বহু বিচিত্র, অসাধারণ কতকগুলি ওপের সম্ভব ঘটছিল

সুকুমারের মধ্যে। উপেক্ষাকিশোরের মতো সব্যসাচী বিশ্বকর্মার স্নেহস্ফায়ার গড়ে উঠেছিল তাঁর মন। বিজ্ঞানীর সত্যসন্ধানী স্বচ্ছ দৃষ্টির অধিকারী সুকুমার সজাগ ছিলেন কেবল ভাষার দৌরাণ্ড্য সম্পর্কেই নয়, চিন্তা ও কর্মের অসংগতি, সামাজিক অসংগতি সম্পর্কেও। এর পাশাপাশি ছিলেন আবাল্য পরিহাস-প্রিয়, কৌতুকপ্রিয় মজলিশী ছান্দসিক স্বানুষটি। এই দুই সুকুমারের মধ্যে, মননের গাভীর্য এবং মেজাজের সরসতার মধ্যে যে আপাত-বিরোধ, হয়তো তা নিষ্পত্তির একমাত্র দিশা মেলা সম্ভব ছিল খেয়ালপ্রবৃত্তির উজানে। পিতার অকালমৃত্যুর পর 'সন্দেশ'-সম্পাদনা তাঁর পূর্ণ মনোযোগ দাবি করেছে। শিক্ষামূলক ও নীতিমূলক বহু ফরমালেশি লেখা লিখে সুকুমার নিজেকে 'সন্দেশ'-বন্দী করলেও, তাঁর একান্ত নিজস্ব যে রচনা সেখানে কখনোই তিনি শুধু কৈশোরিক আবেদন রেখেই ফুরিয়ে যাননি। প্রথম পাঠে যা শুধু শিশু-কিশোরের সম্পত্তি, পরবর্তী পাঠে তা যে-কোনো বয়সের। তাঁর রচনার মেজাজ ও স্টাইল গড়ে ওঠার পিছনে অন্তরের তাগিদ যেমন ছিল, সম্পাদকের এই দায়ও বোধহয় তেমনি কাজ করেছিল।

সুকুমার রায়ের

সিন্ধু স্রষ্টাণ্ডলকে নতুন বিজ্ঞানের দৃষ্টি

এ শতাব্দীর নতুন পর্যায়বিচার বৈপ্লবিক আবিষ্কারগুলি স্বাক্ষর করে '৫৫ বব বব' প্রকাশনা
শিল্পকলায় এক ইচ্ছাশালীকে সৃষ্টি করেছে। কীভাবে এটি রূপান্তরিত হয়েছে এবং '৫৫ বব বব'র দ্বিতীয়
প্রকাশিত তাঁর সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গি সঙ্গে এই বৈপ্লবিক ভাবনায় সামুদ্রিক কোণার, সেটি আবিষ্কার করেছে এই প্রবন্ধ।

সুকুমার রায়ের ব্যক্তিত্বের তিনটি দিক আমার কাছে বিশেষ
উল্লেখযোগ্য মনে হয়। বিজ্ঞানে, বিশেষত আধুনিক পদার্থ-
বিজ্ঞানে, তাঁর প্রগতিশীল বুদ্ধি ও অন্তর্দৃষ্টি ছিল; এ ছাড়াও
তাঁর মধ্যে ছিল বিজ্ঞানের বিভিন্ন দিক সম্বন্ধে এক গভীর
অনুসন্ধিৎসা, যা এদেশের মানুষের মধ্যে একটি দুর্লভ
গুণ, এবং বিজ্ঞানের চমকপ্রদ আবিষ্কারগুলির রহস্যের
দার্শনিক তাৎপর্য সম্পর্কে গুরুত্ব। দ্বিতীয়ত, তাঁর সূক্ষ্ম
ও গভীর সমাজচেতনা ঐতিহাসিক চিন্তাপদ্ধতির নগ্ন মূলে অবস্থিত
এক অদ্ভুত বৈপ্লবীকরণের সম্পর্কে তাঁর অনুভূতি এবং তাঁর পারি-
পারিক ওপনিবেশিক জগতে ঐ বৈপ্লবীকরণের প্রতিফলন সম্পর্কে
একই সঙ্গে সৌক্য এবং ব্যঙ্গাত্মক প্রতিক্রিয়া। তৃতীয়ত,
তাঁর অন্তরের অতুলনীয় খেলাধুলির প্রবণতা। Fantasy-র
অসম্ভব জগতে অবাধ বিচরণের যে প্রবণতা চিরন্তন শিশুমনের
সম্পদ তা সুকুমারের মানসিক গঠনের মধ্যে সংজ্ঞায়িত ছিল।
তার সঙ্গে তাঁর পরিণত বুদ্ধিদীপ্ত মনে জীবন ও জগতের
অন্তর্নিহিত বহু বিচিত্র বৈপ্লবীকরণ সম্বন্ধে যে-সব অনুভূতি জেগে
উঠতো সেগুলি বিশেষ গিয়ে সৃষ্টি করেছে এমন এক অপূর্ণ
জগৎ যা শিশুদের জাগরণ অফুরন্ত আনন্দ এবং সাবালকদের

মনে জাগরণ এক অবর্ণনীয় মিশ্র অনুভূতি যার মধ্যে অনাবিল
হাস্যরসের সঙ্গে নিবিড়ভাবে জড়িয়ে থাকে এক সূক্ষ্মতর চিন্তার
তত্ত্ব।

সুকুমারের কবিতা, নাটক, গল্প—তিনটি ক্ষেত্রেই বহু
দৃষ্টান্তে পাওয়া যায় উল্লেখ্য কৌতুকরসের সঙ্গে সূক্ষ্ম ব্যঙ্গাত্মক
সমাজচিন্তার এক অপূর্ণ সংমিশ্রণ। তা বলে অবশ্য একথা
মনে রাখা ঠিক হবে না যে এইসব কবিতা বা গল্প বা নাটক-
গুলির মূল আকর্ষণই হচ্ছে তাদের অন্তর্নিহিত ব্যঙ্গরস বা
ব্যঙ্গাত্মক সমাজচেতনা। সবচেয়ে অর্থপূর্ণ রচনাগুলিও
সাধারণ হয়ে উঠেছে তখনই যখন তারা সুকুমারের মনের
মহাজাত খেলাধুলির বিচিত্র বর্ণালীতে অভিমুখিত হয়ে এক-
একটি কৌতুকোদ্ভল মূর্তি ধরে আমাদের সামনে আবির্ভূত
হয়েছে।

খেয়ালী কল্পনার ঐতিহ্য ও সুকুমার

সাহিত্য বা শিল্পের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে এমন কিছু
কিছু মানুষের সন্ধান পাওয়া যায় যারা ঠিক প্রত্যক্ষ বাস্তবের
ক্ষেত্রে তাঁদের জীবনচেতনার স্ফূরণ খুঁজে পান নি, যাদের

হুজুরী-প্রতিভা উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে চেতনার এমন এক ছায়াময় প্রান্তদেশে যেখানে প্রচন্ডার বাস্তবচেতনার সীমানা অনির্দেশ্যভাবে হারিয়ে গেছে এক বিচিত্র কল্পলোকের বা খেলারসের রোমাণ্টিক অবাস্তবতার মধ্যে। কোলরিজ্-এর কবিত্বশক্তি দুই পাখা মেলে অবাধ বিচরণ করতে পেরেছে এক-মাত্র সেই রোমাঞ্চকর ছায়ালোকটিতে যেখানে বাস্তব ও অবাস্তব, লৌকিক ও অলৌকিক বিশেষ একাকার হয়ে গেছে। একমাত্র এই-জাতীয় মাধ্যমের ভিতর দিয়েই তিনি ভাল-মন্দ, ন্যায়-অন্যায়, নীতি-দুনীতি সম্বন্ধে তাঁর বেদনাত্মক চেতনাকে রূপ দিত পেরেছেন। রেনেসাঁস্ যুগের মহান বাস্তবধর্মী লেখক শেক্সপিয়র-এর সমসাময়িক সান্ড্যান্টিস্ ও (ইংরেজী উচ্চারণ) অমেকটাই ছিলেন এই ধরনের অ-প্রত্যক্ষ জীবন চিত্রণের পথের পথিক। তাঁর অপেক্ষাকৃত বাস্তবানুগ লেখাগুলি আজ প্রায় সবই বিস্মৃত, কারণ সেখানে তাঁর প্রতিভা স্তিমিত। কিন্তু তাঁর অমর রচনা Don Quixote-এ নায়কের উদ্ভট, অসম্ভব অ্যাডভেঞ্চারগুলির অপূর্ব চিত্রণের ভিতর দিয়েই মহান জীবনদৃষ্টা আদর্শ ও বাস্তবের চিরন্তন দ্বন্দ্বকে এবং দুর্নীতিপ্রসূ জগতে আদর্শবাদী প্রয়াসের পরিণামকে রূপায়িত করতে পেরেছেন। চার্লস্, ল্যাম্-এর রচনায় কল্পগরস ও হাস্যরস দুইয়েরই ব্যঞ্জনা সবচেয়ে সার্থক হয়ে উঠেছে যখন তা fantasy-র রঙে রঞ্জিত হয়ে উঠেছে। ডিকেন্স্ তাঁর অনবদ্য caricature-গুলি সৃষ্টি করেছেন সম্ভবতঃ প্রায়-অসম্ভবের চত্বরে নিয়ে গিয়ে। উড্‌হাউস্-এর সমস্ত জগৎটিই তাঁর লবনুস্পন্দ খেলায় কল্পনার রঙে রাঙানো। আর-একদিকে জুল্‌ভার্ন এবং এইচ. জি. ওয়েলস্ বিজ্ঞান ও প্রযুক্তিবিদ্যার ক্ষেত্রে মানুষের অসীম অগ্রগতি সম্বন্ধে যে-সব ধারণা ও আশা গোষণ করতেন সেগুলির অবিঃসরণীয় সাহিত্য-রূপ দিতে পেরেছেন তাঁদের বিজ্ঞানী-কল্পনাকে অসম্ভবের জগতে অবাধ বিচরণের স্বাধীনতা দিয়ে।

অবশ্য মনে রাখতে হবে সুকুমার রায় আধুনিক যুগের লেখক এবং তাঁর fantasy-র ছন্দে মধ্যও একটা আধুনিকতার খাঁচ আছে যা আগেকার যুগের লেখকদের মধ্যে পাওয়ার কথা নয়। তাই এদিক দিয়ে তাঁর প্রত্যেক মিল এ-জাতীয় সাহিত্যের ক্ষেত্রে পূর্বসূরী লুইস্ ক্যারল্ ও

এড্‌ওয়ার্ড্, লিআরের সঙ্গে। এঁদের মধ্যে আবার ক্যারল্-এর সঙ্গে তাঁর মিল বিশেষভাবে লক্ষণীয়। এসব সত্ত্বেও কিন্তু এঁদের প্রত্যেকের চেতনার ধারা এবং ক্ষেত্র কম-বেশী স্বতন্ত্র এবং প্রত্যেক রচনার স্বাদই ভিন্ন। এমন কি লুইস্ ক্যারল্ এবং সুকুমার রায়, যাদের মধ্যে আপাতসাদৃশ্য এত বেশী, তাঁদের মধ্যকার পার্থক্যও রীতিমত তাৎপর্যপূর্ণ। নিঃসন্দেহে দেশ ও কালের বিপুল ভিন্নতা এর জন্য কিছুটা দায়ী। কিন্তু এক্ষেত্রে দুজনের মনের গঠনের ভিন্নতাই বোধ-হয় এই পার্থক্যের প্রধান কারণ। উনিশ শতকের মধ্য ও শেষ পর্যায়ের মানুষ লুইস্ ক্যারল্ ছিলেন—তাঁর বিচিত্র ব্যঙ্গ-প্রবণতা সত্ত্বেও—শান্ত ও লাজুক প্রকৃতির, একান্ত ধর্মপ্রবণ এবং অনাবিল শিশুদরদী মনের অধিকারী। অকস্মাৎ অংক কমানো আর শিশুদের সঙ্গে উপভোগ ও তাদের মনোরঞ্জন এর জন্য নানারকম fantasy রচনা করা—এই ছিল তাঁর নিঃসংসার জীবনের প্রধান কাজ। তাঁর রচনায় অতঃপর রহস্য ও কৌতুকের চমকের মধ্যেও একটি অদ্ভুত সারল্যের সূত্র ধরা পড়ে। সুকুমার রায়ের বিংশ শতাব্দীর মন ছিল অনেক বেশী জটিল ও বৈপরীত্য-সমন্বিত। তাঁর খেলার অভিজ্ঞান বিশ্বজগৎ, সমাজ ও মানবমনের অনেক গভীরে প্রবেশ করেছে বলে মনে হয়। পারিপার্শ্বিক সমাজ-জীবনের অন্তর্নিহিত অসংগতিগুলি সম্পর্কে তাঁর চেতনা ছিল গভীরতর ও তীব্রতর—যার ফলে তাঁর রচনায় এই সব বিচিত্র অসংগতি সম্বন্ধে বিশ্ময়বোধ ও ব্যঙ্গপ্রবণতা এক অবর্ণনীয় স্বাদের সৃষ্টি করেছে। খেলারসিকের জীবন ও জগৎকে নানাভাবে উল্টেপাল্টে অসংখ্য উদ্ভট ও কৌতুকের চেহারায় রূপান্তরিত করে দেখার যে মন, সুকুমারের ক্ষেত্রে সেই মনের খেলার অভ্যাসে ছিল একটি সূক্ষ্ম জীবন-সমালোচকের দৃষ্টি। সাধারণভাবে ভারতীয় চিন্তাভঙ্গীকে এবং বিশেষভাবে ঐ যুগের উপনিবেশিক সমাজের elite-এর দৃষ্টিভঙ্গীকে সুকুমার তাঁর খেলায় কল্পনার অস্ত্রোপচারের মাধ্যমে এমন এক তীক্ষ্ণতার সঙ্গে বিশ্লেষণ করেছেন যা আজ পর্যন্ত অতুলনীয় হয়ে আছে। তাঁর মনের এই অনন্যতা আমাদের আরো অবাক করে দেয় যখন আমাদের মনে পড়ে যে তিনি ছিলেন আধ্যাত্মিক আদর্শবাদী চির-রোমাণ্টিক কবি রবীন্দ্রনাথের নিকট-সহচর এবং ব্রাহ্ম-

সমাজের একজন বিশিষ্ট সদস্য।

আমাদের সাহিত্যের ক্ষেত্রে সুকুমারের উল্লেখযোগ্য পূর্বসূরী হিসাবে একজনের কথাই মনে পড়ে। তিনি উনিশ শতকের শেষার্ধের স্বনামধন্য fantasy-রচয়িতা ব্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়। তাঁর ‘কঙ্কাবতী’ প্রভৃতি রচনা এই-জাতীয় সাহিত্যের রীতিমত উচ্চ পর্যায়ে পড়ে। তাঁর ওপরেও লুইস্ ক্যারল্-এর Alice-কেন্দ্রিক গল্পগুলির প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু স্পষ্টতই তাঁর fantasy-র ভিত্তিভূমি ছিল তাঁর সমাজ-চেতনা। তৎকালীন সমাজের দুটি বিশেষ দুর্ব্যবহার ক্ষেত্র ছিল (যার সুস্পষ্ট চিত্র শিবনাথ শাস্ত্রীর প্রসিদ্ধ সমাজতাত্ত্বিক গ্রন্থটির মধ্যে পাওয়া যায়)। প্রথমটি হচ্ছে পক্ষীসমাজের চণ্ড-কুসংস্কারাচ্ছন্ন, জাতিভেদ-পীড়িত, অচারবিচার-কণ্টকিত, জমিদারী-দাপট-শাসিত এবং পিতৃতান্ত্রিক অত্যাচার-ভাজিত অবস্থা, যেখানে মানুষের মনুষ্যত্ব এবং সহজ সুবুদ্ধি ছিল নিত্য-পদদালিত। দ্বিতীয়টি হচ্ছে ঐ গ্রামাঞ্চল থেকে আমদানী কলকাতার নতুন ইঙ্গ-বঙ্গ (৫৭/১৫, ৯৫/১৫) যাবুদের আচরণে সনাতনধর্মীয় ওভারের সঙ্গে বিলাতী খানাপিনা-পোশাক-আসনাবের প্রতি দ্রষ্টা লালসার এক উৎকট মিশ্রণ, এবং অসুস্থ গ্রাম্যজীবনের ওপর ঐ মনোরঞ্জিত আর্থো অস্বাস্থ্যের প্রভাব। সমাজের এই অবস্থাটির একটি মর্মস্পর্শী ব্যঙ্গচিত্র পাওয়া যায় ‘কঙ্কাবতী’-তে। এর মধ্যে ব্যঙ্গরসের সঙ্গে জড়িয়ে আছে গভীর ক্লেশগুরুত্ব এবং স্নিগ্ধমধুর মানবিকতার মাধুর্যরস। এই বিচিত্র ভিত্তিভূমির ওপর গড়ে উঠেছে যে অপূর্ব fantasy-র সৌখ্য তার মধ্যে আছে দুটি মূল উপাদান : এই স্বাসরোধকারী সমাজ-পরিবেশ থেকে পালানোর ইচ্ছা, অর্থাৎ escapism ; এবং এই অসহ্য জীবনকে নতুন করে গড় তোলার একটি স্বপ্নপ্রয়াস অর্থাৎ wish-fulfilment—যদিও সুখ-শান্তি-সত্যতার পথে দাঁড়ানো বাধাগুলির দুর্লংঘ্যতার চেতনাও কঙ্কাবতীর স্বপ্নের দৃঃখময় সমাপ্তির মধ্যে আভাসিত।

সুকুমার রায় বিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের ঔপনিবেশিক সমাজের সবচেয়ে এগিয়ে-থাকা অংশটির সঙ্গে যুক্ত থেকে অজুত তীক্ষ্ণ এবং নিরপেক্ষ দৃষ্টি দিয়ে তার খাতটি বেশ ভালভাবে বুঝে ফেলেন। এই সামাজিক পরিবেশের বিচিত্র হাস্যকর স্ববিরোধিতা এবং এর অপরিবর্তনীয়তা সম্বন্ধে এক অজুত

অন্তর্দৃষ্টির পরিচয় তাঁর অধিকাংশ রচনায়ই পাওয়া যায়। তাঁর মধ্যে escapism বা wish-fulfilment কোনটাই নেই। তাঁর মধ্যে আছে একটি চাপা (এবং একটা বঁকা) critical spirit, যা শেষ পর্যায়ে (যেমন ‘হয়বরল’-র শেষাংশ ও ‘হেঁশোরাম হঁসিয়ারের ডায়েরি’-তে) অনেকটাই পরিণত হয়েছে আশাহত আদর্শবাদীর cynicism-এ। সর্বত্র না হলেও মূলত এই critical spirit-ই তাঁর অসাধারণ খেয়ালী কল্পনার আকাশ-বিহরণের ভিত্তর দিয়ে বিচিত্র শিল্প-রূপে ব্যক্ত হয়েছে।

‘হয়বরল’-র প্রথমার্ধে কীভাবে সুকুমার রায় বিংশ শতাব্দীর নতুন পদার্থবিজ্ঞানের আগত-অবিস্বাস্য বৈপ্লবিক আবিষ্কারগুলিকে শিশুমনের এক অপূর্ব স্বপ্নবিলাসের রূপ দিয়েছেন—তা এবার আলোচনা করব। ‘হয়বরল’-র স্পষ্ট দুটো ভাগ। যোগসূত্রটি হিজি বিজি বিজি, যার অসহ্য কৌতুকের হোস্যোদ্ভূত দুর্গ জগতের মধ্যে একটি সেতু রচনা করেছে। দ্বিতীয় অংশটি, যার শীর্ষ রচনা করেছে একটি অনন্য বিচার অনুষ্ঠান, সেটি স্পষ্টতই (শিশুস্বপ্নের মাধুর্যমণ্ডিত) একটি অপূর্ব সামাজিক ব্যঙ্গচিত্র। এই অংশটি এবং এর অন্তর্নিহিত গভীর সমাজ-চেতনার বিষয়টি এখানে আমরা জ্ঞাপনা করছি না। বর্তমান আলোচনার ক্ষেত্র “হয়বরল”-র প্রথমার্ধ, অর্থাৎ শিশু-কথকের রচয়িতাকে বেড়ালে পরিণত হতে দেখা থেকে শুরু করে দুই দেড়হাতী বুড়োর ধস্তাধস্তির শেষে কাকেরগণের দোকানপাট বন্ধ করে চলে যাওয়া পর্যন্ত।

বৈজ্ঞানিক ও ভিত্তিস্তার সঙ্গে এক বিচিত্র বৈপরীত্য-শাসিত স্বপ্নলোকের মিকন লুইস্ ক্যারলের Alice’s Adventures in Wonderland, Through the Looking Glass and What Alice Saw There এবং Sylvie and Bruno প্রভৃতি লেখাতেও পাওয়া যায় এবং আধুনিককালে সাহিত্যের এই ক্ষেত্রটিতে তিনিই বোধহয় গম্বীর্ণ। কিন্তু এই বিশেষ ক্ষেত্রেও সুকুমারের সঙ্গে কয়েকটি বিষয়ে তাঁর পার্থক্য লক্ষণীয়। প্রথমত ক্যারলের লেখার মধ্যে বিভ্রান্তত্বচেতনা এক বিপুল ক্ষেত্রের ওপর ক্ষীণভাবে পরিব্যাপ্ত। সুকুমারের

খেয়ালী লেখার অল্প অংশেই বিজ্ঞানচেষ্টনার সুস্পষ্ট ছাপ বর্তমান। কিন্তু আমাদের আলোচ্য বিশেষ লেখাটিতে অর্থাৎ ‘হু হু বর ন’-র প্রথমাংশে, সুকুমারের বিজ্ঞানচেষ্টনা স্বল্প-পরিসরের মধ্যে এক আশ্চর্য ঘনীভূত সংহত রূপে দেখা দিয়েছে। দ্বিতীয়ত, ক্যারলের চিন্তায় প্রতিভাত হয়েছে মধ্য-উনবিংশ শতকের বিজ্ঞানের শাস্ত্র অগ্রগতির ধারা, যা ধীর পদক্ষেপে এগিয়ে এসেছিল নিউটনের মাধ্যাকর্ষণতত্ত্ব থেকে ক্যারলের সমকালীন ম্যাক্সওয়েলীয় Electrodynamics পর্যন্ত। কিন্তু সুকুমারের চিন্তালোকে যেসব বিজ্ঞানতত্ত্ব ছায়াপাত করেছিল সেগুলি এমনই আকর্ষক, অপ্রত্যাশিত এবং আপাত-উজ্জ্বল প্রকৃতির যে তাদের প্রভাব ছিল এক-একটি চোখ-ঝরসানো বিদ্যুৎঝলকের মত। এই নিবিড় চিন্তাসংহতির আর-একটি কারণ অবশ্য সুকুমারের বিশেষ মানসিক গঠন, তাঁর দৃষ্টিভঙ্গীর এক সহজাত অভিমুখী গভীরতা, যার বলে তিনি একটি নব্যোন্মেষিত দুরূহ তত্ত্বলোকের বিপুল পরিসরকে কয়েকটি পৃষ্ঠা-মধ্যে বন্দী করে ফেলেছেন এক অপূর্ব স্বপ্নরূপকচিত্রে।

নতুন বিজ্ঞানের ঢেউ

যে নতুন পদার্থবিজ্ঞানের অভিঘাত সুকুমারের মনে এই বিস্মিত উপলব্ধির ট্রেট ফুটেছিল তা হচ্ছে প্রধানত আইনস্টাইনের আপেক্ষিকতাবাদ এবং দ্বিতীয়ত ম্যাক্সওয়েল, আইনস্টাইন, রাটারফোর্ড, বোর, প্রভৃতি বহু বিজ্ঞানীর ধারাবাহিক চিন্তা-সম্প্রদায় গড়ে-ওঠা কোআন্টাম্‌স্‌ তত্ত্ব। (সুকুমার রায়ের জীবিতকালে দ্য ব্রয়লি, শ্রডিংগার, হাইডেনবার্গ, বর্গ, ডিরাক, পাউলি প্রভৃতি বিজ্ঞানীর চিন্তার মাধ্যমে গড়ে-ওঠা ‘কোআন্টাম মেকানিক্স’-এর পর্যায় তখনও আসেনি।) এই তত্ত্বগুলির আবির্ভাবের ধারাবাহিক কোন ইতিহাস দেবার চেষ্টা আমি এখানে করব না। শুধু বস্তুজগৎ সম্বন্ধে যে নতুন বৈপ্লবিক ধারণাগুলি দীর্ঘ-প্রতিষ্ঠিত গ্যালিলিও-নিউটনের ধারণাগুলিকে অনেকাংশেই ভ্রান্ত বা অপ্রতুল প্রতিপন্ন করলো সেগুলির একটা সাধারণবোধ্য স্থূল বিবরণ দেওয়ার চেষ্টা করব।

উনিশ শতকের ধারণা অনুযায়ী, ইথার-মাধ্যমের ভিত্তর দিয়ে পৃথিবীর গতিবেগ নির্ণয়ের প্রয়াসে মাইকেলসন ও মর্লির

১৮৮৭ সালের বিখ্যাত পরীক্ষা এবং আলোকের গতির কাছাকাছি গতিতে ধাবমান যে-কোন বস্তুর রহস্যময় দৈর্ঘ্য-সংকোচন সম্বন্ধে লোরেণ্টজ ও ফিটজ্‌জেরাল্ডের গবেষণা যেসব গভীর প্রশ্নের উদ্বেক করেছিল সেগুলির চমকপ্রদ উত্তর পাওয়া গেল ১৯০৫-এ প্রকাশিত আইনস্টাইনের “বিশেষ বা সীমিত আপেক্ষিকতাবাদ”-এ (Special or Restricted Theory of Relativity)। আলোর গতি সেকেন্ডে প্রায় তিন লক্ষ কিলোমিটার (১৮৬২৮১ মাইল) তা আগেই জানা ছিল। এখন জানা গেল, ঐ গতি একটি বিশ্ব-শূন্যক। অর্থাৎ কেউ যতই বেশী বেগে কোন আলোক-উৎসের দিকে বা বিপরীত দিকে যাক না কেন, সে সর্বদাই আলোককে (শূন্যতার মাধ্যমের মধ্যে) ঠিক ঐ গতিতেই চলতে দেখবে। এ ছাড়াও জানা গেল, আলোর গতিই বস্তুবিশ্বে সর্বোচ্চ সম্ভাব্য গতি এবং কোন বস্তুর পক্ষেই আলোর চেয়ে বেশী বা আলোর সমান গতিতে চলা সম্ভব নয়। যদি কোন বস্তু আলোর কাছাকাছি গতিতে চলে তাহলে (১) তার ভর (mass) প্রায় অসীম হয়ে উঠবে এবং (২) তার দৈর্ঘ্য সংকুচিত হয়ে প্রায় শূন্যতায় গিয়ে ঠেকবে (Lorentz-Fitzgerald contraction)। তাছাড়াও (৩) ঐ প্রায়-আলোকবেগসম্পন্ন system-এ সময়ের গতি অত্যন্ত মন্থর হয়ে যাবে (Time dilation)। আমাদের আপাতস্থির system-এ যখন কয়েক বছর নেটে গেছে তখন ঐ অতিদ্রুত-গামী system-এর ঘড়ি অনুযায়ী হয়তো মাত্র কয়েকঘণ্টা অতিক্রান্ত হয়েছে। কেউ যদি ঠিক আলোবের বেগে চলতে পারে (যা বস্তু সম্ভব নয়) তাহলে আপেক্ষিকতাবাদ অনুযায়ী তার চেতনায় সময় বলে কিছুই থাকবে না, অর্থাৎ তার নিজেরও বয়স বাড়বে না এবং সে সৎপক্ষে সর্বতোভাবে অপরিবর্তিত দেখবে। এই চিন্তাসূত্রকে আরো এগিয়ে নিয়ে গিয়ে যদি জিজ্ঞাসা করা হয়, কেউ যদি (যদিও তা বস্তু সম্ভব নয়) আলোকের চেয়েও বেশী গতিতে চলতে পারে, তাহলে কী হবে? উত্তর এই যে, তাহলে সম্বন্ধে সে উল্টো-দিকে চলতে দেখবে, অর্থাৎ সে ক্রমশই অতীতের দিকে ফিরে যাবে—অর্থাৎ তার বয়স কমতে থাকবে।

অতি-আলোকীয় বেগের যাদুদলে মানুষের অতীতে ফিরে যাওয়ার এই স্বপ্নময় ধারণাটি ব্যক্ত হয়েছে একটি মজার

আপেক্ষিকতাবাদী ছড়ায় :

There was a young girl named Miss Bright
Who could travel much faster than light
She departed one day
In an Einsteinian way

And came back on the previous night

গতি বাড়লে যদি ভর বাড়়ে তাহলে absolute mass বলে আর কিছু রইলো না। কোন বস্তুর গতিবেগ বাড়়ে তার মধ্যেকার সমস্ত গতি-চন্দগুলি (যেমন ঘড়ির চলন) মন্থন হয়ে পড়বে। সুতরাং absolute time বলেও আর কিছু রইলো না। আর, গতিবেগের সঙ্গে ভর, দৈর্ঘ্য, সময় সবই যখন বদলে যাচ্ছে, তখন সাধারণ অর্থে simultaneity বা যুগপত্তা বলে কিছু থাকছে না। একটি বিশেষ গতিবেগ-সম্পন্ন system থেকে যে ঘটনাতাল একই সময়ে ঘটেছে বলে মনে হবে, তিন গতিবেগসম্পন্ন অন্য একটি system থেকে সেগুলি একই সময়ে ঘটেছে বলে মনে না-ও হতে পারে।

এই বিষে, যেখানে সব কিছুই গাণিতিক এবং সব গতিই আপেক্ষিক এবং যাবতীয় চলমান বস্তুর অবস্থান, ভর, দৈর্ঘ্য, সময়-ছন্দ সবই তার গতিবেগের সঙ্গে জড়িত, সেখানে পরিসর ও সময় (স্থান ও কাল) অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত। আমাদের বিশ্বের পরিসর (space) ত্রিমাত্রিক (three-dimensional), কিন্তু পরিসরের ঐ তিনটি মাত্রার সঙ্গে সময়ের একটি মাত্রাকে একত্রিত করে ঐ আন্তঃসংযুক্ত চারটি মাত্রার মাপ দিয়ে বিচার করলে তবেই কোন বস্তুর অবস্থা সঠিকভাবে বিচার করা সম্ভব। ঐ অর্থে আমাদের বিশ্ব একটি চতুর্মাত্রিক স্থান-কাল নিরবচ্ছিন্নতা-ক্ষেত্র (four dimensional space-time continuum)- এটিও আপেক্ষিকতাবাদের একটি বৈপ্লবিক সিদ্ধান্ত।

১৯০৫-এর Special Relativity Theory থেকে আনুমানিক ভাবে আরো প্রতিপন্ন হল যে শুধু বস্তুরই (matter) ভর (mass) আছে এবং শক্তি (energy) ভরশূন্য—এ কথাটি ঠিক নয়। একটি লোহার বলের বা এক বাতাসি জলের বা এক সিলিন্ডার গ্যাসের যেমন ভর আছে তেমনি যে-কোনো রূপের শক্তিরও (আলো বা তাপ বা শব্দ গতিশক্তি) ভর

আছে। অর্থাৎ আলোকরশ্মিরও ভর আছে, তা সে যতই কম হোক না কেন। সুতরাং এও প্রতিপন্ন হল যে বস্তু ও গতি (যাদের সংকেতচিহ্ন যথাক্রমে m ও E) মূলত একই, এবং একটির অন্যটিতে রূপান্তরন সম্ভব। শুধু তাই নয়, বিশ্বপ্রবক আলোকগতির (যার সাংকেতিক চিহ্ন c) যার এবং যে-কোন বস্তুর গতিশক্তি R হবার সঙ্গে তার ভররাজি, দৈর্ঘ্য সংকোচন ইত্যাদির হার থেকে আইনস্টাইন ভর ও শক্তির পরিমাণগত সম্পর্ক নির্ণয় করলেন—যার সত্যতা পরবর্তীকালে মারামুক্তভাবে প্রমাণিত হয়েছে। অ্যাটম (ইউরেনিয়াম) বোমা ও হাইড্রোজেন বোমার মাধ্যমে। আরো একটি পরমাণুশক্তি কিন্তু অমোঘ যুক্তিসম্মিত ব্যাপার হচ্ছে ভর (m) এবং গতির (E) পরিমাণগত সম্পর্কের মধ্যে যোগসূত্র হচ্ছে ঐ রহস্যময় বিশ্বপ্রবক আলোকের গতিবেগ (c)। সংক্ষেপে বস্তু শক্তির অপেক্ষাকৃত অচঞ্চল এবং অতি-ঘনীভূত অবস্থা এবং শক্তি বস্তুর অপেক্ষাকৃত চঞ্চল এবং অতি-ব্যাঙ অবস্থা। এবং এই দুই অবস্থার মধ্যে যোগসূত্র হচ্ছে আলোকের ঐ রহস্যময় অপরিবর্তনীয় গতিবেগ।

১৯১৫-১৬ সালে প্রকাশিত আইনস্টাইনের General Theory of Relativity বা সাধারণ আপেক্ষিক তত্ত্বটির অবশ্য আমাদের এই বিশেষ আলোচনার ক্ষেত্রে তেমন কোন প্রাসঙ্গিকতা নেই। শুধু কয়েকটি বিষয় উল্লেখযোগ্য মনে হচ্ছে। এই তত্ত্বটি প্রধানত মাধ্যাকর্ষণের এক নতুন চমকপ্রদ আপেক্ষিকতাবাদী ব্যাখ্যা। নিউটনের তত্ত্বে ছিল, মাধ্যাকর্ষণ একটি শক্তি যার বলে দুটি বস্তু তাদের পারস্পরিক ভর অনুযায়ী পরস্পরকে আকর্ষণ করে তাক্ষণিকভাবে। আইনস্টাইনের তত্ত্ব অনুযায়ী বস্তুগুলির উপস্থিতি বিশ্বের চতুর্মাত্রিক সময়-পরিসর ক্ষেত্রে (four dimensional space-time field) বিভিন্ন ধরণে ও বিভিন্ন পরিমাণে বিকারের সৃষ্টি করে যার ফলে ঐ বস্তুগুলির নিকটবর্তী বিকৃত ক্ষেত্রে অন্যান্য গতিশীল বস্তুগুলিসমূহ কতকগুলি বিশেষ ধরণের উপস্থিতির কারণে পথে ভ্রমণ করে—যেগুলির আকার সম্বন্ধে ধারণা নিউটনের তত্ত্বের চেয়ে আইনস্টাইনের তত্ত্বে অনেক বেশী সঠিক। মাধ্যাকর্ষণক্ষেত্রে কোন সচল বস্তুকণা কখনই সরলরেখায় ভ্রমণ করতে পারে না, এক বিন্দু থেকে আর-এক বিন্দুতে যেতে তাকে

বস্তুপথ গ্রহণ করতেই হবে। তাহলে absolute space বলেও কিছু আর রইলো না; কারণ বস্তুশূন্য পরিসর এবং বস্তুপূর্ণ পরিসরের জ্যামিতিক গঠন আলাদা। এ ছাড়াও প্রমাণিত হল যে আলোরও যখন ভর আছে তখন আলোক-রশ্মিও মাধ্যাকর্ষণ ক্ষেত্রের প্রভাবে সামান্য একটু বেঁকে যাবে। শুধু তাই নয়, সময়ও মাধ্যাকর্ষণ ক্ষেত্রের দ্বারা প্রভাবিত হবে। আলোর গতি এবং বিশেষ রঙের আলোর বিশেষ স্পন্দনের (বা তরঙ্গদৈর্ঘ্যের) হার সময়ের সূচক। নতুন তত্ত্বে প্রমাণিত হল, প্রবল মাধ্যাকর্ষণ ক্ষেত্র থেকে নির্গত আলোকের স্পন্দনের হার কমে যায় অর্থাৎ তার তরঙ্গদৈর্ঘ্য বেড়ে যায় এবং আলোটি অপেক্ষাকৃত লালচে হয়ে যায়। এইভাবে মাধ্যাকর্ষণের প্রভাবে সব কিছুতেই সময়ের হ্রাস মন্থরতর হয়ে যাবে : আলোকের কম্পন, ঘড়ির চলন, প্রাণীদের হৃৎস্পন্দন সব কিছুই তাল—যত অল্প পরিমাণেই হোক—স্তিমিত হয়ে পড়বে।

নতুন পদার্থবিজ্ঞানের দ্বিতীয় স্তরে যে কোআন্টাম্ তত্ত্ব তার প্রভাব 'হ য ব র ল'-র খুব একটা স্পষ্ট নয়। কিন্তু আমার ধারণা, কোথাও কোথাও এই তত্ত্বের সূক্ষ্ম ছাঁচা সুকুমারের আপেক্ষিকতা-প্রভাবিত বস্তুনার সঙ্গে জড়িয়ে গিয়ে তাকে আরো ঐশ্বর্যময় করে তুলেছে। কোআন্টাম্ থিওরীর যে মূল ধারণাটি ম্যাক্স প্লাংক্ ১৯০০ সালে প্রচার করেন সেটা এই : সমস্ত রকমের শক্তি (যার প্রকৃতি তরঙ্গের মতো বলে এতদিন জানা ছিল) বিচ্ছুরিত হয় অবিস্থিতভাবে নয়, বিচ্ছিন্ন শক্তিকণার স্রোত হিসাবে। অর্থাৎ আলোকের একটি ন্যূনতম শক্তিকণা বা quantum আছে,—প্লাংকের ধ্রুবক h হিসাবে যা পদার্থবিদ্যার এক অবিস্ফেদ্য অঙ্গ হয়ে আছে। যে কোনো পরিমাণ আলোক শক্তি এই ন্যূনতম শক্তিকণার (quantum) গুণিতক। সব রঙের আলোর গতি এক, কিন্তু বিভিন্ন রঙের আলোর স্পন্দনহার (frequency) ভিন্ন, এবং যার স্পন্দনহার যত বেশী তার তরঙ্গদৈর্ঘ্য তত ছোট। আর, যে আলোর স্পন্দনহার যত দ্রুত সেই আলোর quantum-এর শক্তি তত বেশী। অর্থাৎ নিউটনের আলোর প্রকৃতি সম্বন্ধে ২০০ বছর আগেকার অস্পষ্ট ধারণা প্লাংকের নতুন চিন্তার মাধ্যমে অজ্ঞানবীর বিকাশপ্রাপ্ত করে এই অসম্ভব-অসম্ভব ধারণাটি উপস্থাপিত করল : যে-আলোক

তরঙ্গ-প্রকৃতি বলে জানা ছিল তাকে এখন স্পষ্টতই কণা-প্রকৃতি বলে মনে হচ্ছে। তাছাড়াও প্লাংকের ধ্রুবক h যে-কোন আলোর স্পন্দনহার (যা দৃশ্য আলোর ক্ষেত্রে এক-একটি বিশেষ রঙের সঙ্গে জড়িত) ও তার শক্তির পরিমাণের মধ্যে অমোঘ সম্পর্কটি আবিষ্কার করলো। ১৯০৫ সালে আইনস্টাইনের Photo-electric Effect সম্বন্ধে গবেষণা এই তত্ত্বকে আরো এগিয়ে নিয়ে গেল।

তখনকার ধারণা অনুযায়ী ক্ষুদ্রতম পদার্থকণা (একটিমাত্র স্বাণাত্মক ইলেকট্রিক চার্জবাহী) ইলেকট্রনের ভর টমসন আগেই আবিষ্কার করেছিলেন ১৮৯৮ সালে। ১৯১২ সালে রাদারফোর্ড প্রমাণ করলেন যে পরমাণুর সমস্ত ধনাত্মক চার্জ সংহত আছে তার কেন্দ্র বা nucleus-এ। ১৯১৩ সালে নীলস্ বোর পরমাণুর একটি চিত্র দিলেন : তাতে ধনাত্মক কেন্দ্রটি ঘিরে স্বাণাত্মক ইলেকট্রনটি (বা ইলেকট্রনগুলি) বিশেষ কক্ষপথে সূর্যের চারিদিকে গ্রহগুলির মতো ঘুরছে, এবং এক কক্ষপথ থেকে আর-এক (কেন্দ্রের আরো কাছের বা দূরের) কক্ষপথে গেলেই একটি ইলেকট্রন আরো এক quantum শক্তি আহরণ বা ত্যাগ করে। বেশ কিছুদিন পরে, ১৯২৪ সাল থেকে (সুকুমার রায়ের মৃত্যুর প্রায় এক বছর পরে) বিভিন্ন বিখ্যাত বিজ্ঞানীর চিন্তার মাধ্যমে প্রমাণিত হল যে প্লাংক যেমন তরঙ্গ-প্রকৃতি আলোকের কণা-প্রকৃতি আবিষ্কার করেছিলেন, তেমনি প্রতিটি ইলেকট্রন এবং অন্যান্য মৌল বস্তুকণার সঙ্গেও এক ধরনের তরঙ্গ জড়িয়ে থাকে। শেষ পর্যন্ত হাইজেনবার্গের অনিশ্চয়তাবাদ বা Uncertainty Principle থেকে প্রতীয়মান হল যে সূক্ষ্মতম পর্যবেক্ষণের মাধ্যমেও কোন একটি বিশেষ ইলেকট্রনের তাৎক্ষণিক অবস্থান, গতিবেগ, শক্তি, ইত্যাদি নিশ্চিত ও নিখুঁতভাবে পরিমাপ করা সম্ভব নয়। এই অতিক্রম মৌল কণাগুলির একক পরিমাপের ব্যাপারে বিজ্ঞানকে নিশ্চয়তা (certainty) ছেড়ে সম্ভাব্যতার (probability) আশ্রয় নিতে হল।

রুমাল-বেড়াল-চন্দ্রবিদ্যুর বিশ্বলীলা

এবার আমরা দেখবো 'হ য ব র ল'-র ঐ খেলাল-ঘরের চলচ্চিত্রলোকে কীভাবে এইসব নবোদ্ঘাটিত বিজ্ঞানতত্ত্বগুলির

রহস্যচেষ্টনা বিচিত্র বর্ণাঙ্কিত ঝলক দিয়ে উঠেছে। একটু মন দিলেই দেখতে পাবো কীভাবে non-sense-এর এই অপূর্ব মায়াজালটি রচিত হয়েছে দুর্ভাগ্য বিজ্ঞানতত্ত্বের গভীর উপলব্ধির সূত্র দিয়ে। অ্যালিস-সংস্রাভ গল্পগুলিতে স্বপ্নধোকার রহস্যকে গড়ে তোলা হয়েছে ধীরে ধীরে। কিন্তু ‘হুয়ান বার্নার’-র সংক্ষিপ্ত পরিসরে লেখক নিমেষের মধ্যেই আমাদের অসম্ভবের জগতে স্থানান্তরিত করেছেন। রুমালটা হঠাৎ ‘ম্যাড’ করে উঠলো। দেখা গেল ফিনফিনে সাদা রুমালটা একটা মোটাসোটা লাল বেড়ালে পরিণত হয়েছে। ছেলেটির বিস্মিত উত্তরে উত্তর বেড়ালটি বললো : “দুর্ভাগ্য আবার কি? ছিল একটা ডিম, হয় গেল দিবা একটা প্যাবপেকে হাঁস। এতো হাস্যগর্হিত হচ্ছে।” অর্থাৎ এখানে রুমালটি ছিল একটি ছোট্ট পদার্থ, বস্তু। চক্ষুর নিমেষে সেটি (অপেক্ষিত ও ভ্রম ফুটলে) রূপান্তরিত হতে গেল একটি মোটাসোটা লাল বেড়ালে, অর্থাৎ একটি শক্তিপূঞ্জ—যে শক্তিপূঞ্জ সঞ্চিত হয়ে মূল বস্তুর চেয়ে আয়তনে, ব্যাস্তিতে বহুগুণ বেড়ে গেছে। আর আপেক্ষিকতাবাদ জগতের যে নতুন সত্যচিত্রটি তুলে ধরেছে তাতে বস্তু (বস্তু) ও শক্তির এই পারস্পরিক রূপান্তর প্রাতিমিত নিম্ন-নৈমিত্তিক ব্যাপার। Lorentz-Fitzgerald Transformation এবং Special Theory of Relativity বস্তুজগতের যে স্বতঃপরিণত নশ্বর রূপটি তুলে ধরেছিল, রুমালের বেড়ালে রূপান্তরগতি খেলালের জগতে তারই অপূর্ব রূপকচিত্র।

এর পরের কথাটিতে রয়েছে এই তত্ত্বটিরই গাণিতিক রূপটির সূক্ষ্মতর প্রতিফলন। ছেলেটির প্রশ্নের উত্তরে বেড়াল বলছে, আমাকে “বেড়ালও বলতে পারো, রুমালও বলতে পারো, চন্দ্রবিন্দুও বলতে পারো।” অর্থাৎ বস্তু ও শক্তির মধ্যে যে মৌলিক পার্থক্য আছে বলে এতদিন ধারণা ছিল তা আজ নিরর্থক হয়ে দাঁড়িয়েছে। সুতরাং বস্তুকে বস্তুও (রুমাল) বলতে পারো আবার তার অন্য রূপ শক্তিও (বেড়ালও) বলতে পারো। নতুন বিজ্ঞানের দৃষ্টিতে দুটো একই ভিনিসের ভিন্ন রূপ। আবার চন্দ্রবিন্দুও বলতে পারো। “চন্দ্রবিন্দু” কি? এই বিচিত্র কথাটির অবতারণা বোধহয় সুকুমারের প্রতিভার উজ্জ্বলতম স্ফূরণগুলির অন্যতম। না-স্বর না-ব্যাঞ্জন,

প্রায়-অধরা এই চন্দ্রবিন্দু অক্ষরটি হচ্ছে রহস্যময় বিশ্বপ্রবক আকাশের প্রতিবেদ। এই গতিবেগ (c) হচ্ছে বস্তু, ভর (m) এবং শক্তির (E) পারস্পরিক রূপান্তরের যোগসূত্র। রুমালকে চন্দ্রবিন্দু বর্ণ দিয়ে গুল করলে হয় বেড়াল ($mc^2 = E$) আর বেড়ালকে চন্দ্রবিন্দুর বর্ণ দিয়ে ভাগ করলে হয় রুমাল ($E/c^2 = m$)। সুতরাং রুমাল ও বেড়ালের রূপান্তরের মধ্যে যখন চন্দ্রবিন্দু নিয়ন্ত্রীনা, তখন আমাকে “বেড়ালও বলতে পার, রুমালও বলতে পার, চন্দ্রবিন্দুও বলতে পার।” “চন্দ্রবিন্দু চ, বেড়ালের তালনা শ, রুমালের মা—হল চশমা। কেমন, হল তো?” এর মধ্যে তাহে বিজ্ঞান ও আবোল-প্রাবালের অপূর্ব সংমিশ্রণ। হঠাৎ “চশমা” কথাটির আবৃত্তি বিচিত্র কৌতুকের সৃষ্টি করে। আবার “চশমা” হচ্ছে নতুন আপেক্ষিকতাবাদ দৃষ্টির প্রতীক, যার মাধ্যমে চন্দ্রবিন্দু, বেড়াল ও রুমালের গভীর আন্তঃসম্পর্কটি বোঝা যায়।

এর পরে তিব্বত যাওয়ার প্রসঙ্গটি। এর ভিতর দিয়ে আইনস্টাইনের General Relativity মাধ্যাকর্ষণক্ষেত্রের যে চমকপ্রদ নতুন চরিত্রটি আবিষ্কার করেছিল তারই বিচিত্র আভাস ফুটে উঠেছে। এত জটিল থাকতে তিব্বত যাওয়ার কথা কেন, এই প্রশ্ন হবে ব্যতিক্রম হবার কোন প্রয়োজন নেই, কারণ খেলালের এই অনির্দেশ্য অভিযানের ভগতে প্রত্যেকটি কথাতেই যে কোন তাত্ত্বিক অর্থ থাকবে তার কোন মানে নেই। প্রচণ্ড গরমের মধ্যে রুমালটা বেড়াল হয়ে যাওয়ার মুখ মোছাবও উপায় রইলো না; তাই স্বভাবতই “তিব্বত গেলেই তো পার।” রহস্যসূত্রটি আছে তিব্বতের মধ্যে নয়, তিব্বত যাওয়ার “সিধে রাস্তা”টির মধ্যে। বেড়ালের মতে সিধে রাস্তাটি হচ্ছে ‘কলকেতা, ডায়মন্ডহারবার, রাণাঘাট, তিব্বত, ব্যাস।’ এব চেয়ে উজ্জ্বল কৌতুককর আর কী হতে পারে? কিন্তু এর পেছনে রয়েছে মাধ্যাকর্ষণক্ষেত্রে দ্রুতগতি বস্তু-পিন্ডের গতিপথ সম্পর্কে নতুন ধারণাটি। ধারণাটি এই যে space-time field-এ কোন বিপুল ভরসম্পন্ন বস্তুপিন্ড এমন এক বিচিত্র বিকারের সৃষ্টি করে যে তার ফলে এ ক্ষেত্রের জ্যামিতিক গঠনটিই বদলে যায়; এবং সেখানে সমস্ত পথগুলিই হয় বঁকা—বিভিন্ন রকম উপহৃত, অধিহৃত বা পরান্বতের মত। সেখানে দুটি বিন্দুর মধ্যে সংক্ষিপ্ততম পথ কোন সরল রেখা

নর, কোন ধরনের একটি বক্ররেখা। আর “সওয়া ঘণ্টার পথ” —এর মধ্যে আছে বিশ্বের মাধ্যাকর্ষণক্ষেত্রে চলমান বস্তুগুলির গতিবেগের প্রচণ্ড দ্রুততার আভাস। (পৃথিবী সূর্যের চারিদিকে ঘুরছে প্রতি সেকেন্ডে প্রায় কুড়ি মাইল বেগে।)

তারপরে আসছে গেছোদাদা প্রসঙ্গটি—যে গেছোদাদার এই নিমেষের আভাস চিত্রটি (হিজি বিজি বিজের সুস্পষ্ট কিন্তু স্থলিচ্ছাড়া মূর্তিটির মত) অজস্র পাঠক ও লেখকের মনে একই সঙ্গে কৌতুক ও রহস্যের চেউ তুলেছে। দেখা যাচ্ছে, সেই চিরনিরুদ্ধ না-দেখা গেছোদাদার দুটি বিশেষ গুণ এখানে প্রকট হয়ে উঠেছে। প্রথমত তিস্তব যাওয়ার অদ্ভুত রকমের পাক-খাওয়া পথটির (অর্থাৎ কোন মাধ্যাকর্ষণক্ষেত্রে কোন গতিশীল বস্তুর accelerated curved গতিপথটির) সঠিক এবং অব্যর্থ সন্ধান একমাত্র তিনিই দিতে পারেন। দ্বিতীয়ত, তাঁর নিজের রহস্যময় গতিবিধি এবং অবস্থানের একান্ত অনিশ্চয়তা। এখন আমরা জিজ্ঞাসা করতে পারি, তাহলে এই পরিস্থিতিতে গেছোদাদাটি কে? তাঁর বৈজ্ঞানিক তাৎপর্য কী? কী ধরনের চিন্তাসূত্র বা ভদ্রচেতনা তাঁর এই চরিত্রটির মধ্যে ব্যক্তি হয়েছিল? মনে হয় গেছোদাদা একদিকে (১) স্বয়ং আইনস্টাইন, একমাত্র যিনি এই সঠিক গতিপথটি বলে দিতে পারেন তাঁর General Relativity-র field equation-গুলি প্রয়োগ করে। প্রায় একই অর্থে (২) গেছোদাদা যেন দ্বরাণ্বিত অসম গতির (accelerated non-uniform motion) প্রতীক, যে কারণে তাঁর সঠিক পাতা পাওয়া দুরূহ ব্যাপার। একেই তো Special Relativity-র সূত্র অনুসারে বিভিন্ন গতিবেগ-সম্পন্ন সিস্টেম থেকে একই জিনিসের সব কিছু (ভর, অবস্থান, দৈর্ঘ্য, Time rhythm প্রভৃতি) সম্বন্ধে আলাদা আলাদা হিসেব পাওয়া যাবে। তার ওপর গতির ক্ষেত্রটি, অর্থাৎ space-time fieldটি, আবার যদি মাধ্যাকর্ষণের প্রভাবে বক্র হয়ে যায় তাহলে সেই ক্ষেত্রচারী বস্তুটির গতিপথ তো আরও বেশী ঘোরালো হয়ে উঠবে। গেছোদাদা এই নতুন গতিসূত্রের রহস্যের প্রতীক। এছাড়াও (৩) গেছোদাদার ঐ চির-পলাতক অথবা প্রকৃতির মধ্যে যেন electron-এর গতি ও অবস্থানের অনিশ্চয়তার একটা ছাপ পড়েছে। নীলস বোর-এর

১৯১৩ সালের ধারণা অনুযায়ী একটি ইলেকট্রন পরমাণু-ক্ষেত্রের চারিদিকে আবর্তনকালে এক কক্ষপথ থেকে অন্য কক্ষপথে লাফ দিয়ে আসা-যাওয়া করে। ইলেকট্রন সম্বন্ধে এই ধারণাটির ছায়াপাত ঘটেছে গেছোদাদার পলায়নী গতি-হৃদয়ের মধ্যে। আমার নিজের মনে হয় গেছোদাদার অবস্থানের এই চির-অনির্দেশ্যতার মধ্যে আরো এগিয়ে-থাকা চিন্তার একটা আভাস রয়েছে। ‘হয়বরল’ লেখা হয় ১৯২২ সালের মাঝা-মাঝি সময়ে। Quantum mechanics বা Wave mechanics-এর প্রথম সূত্রগুলির আবির্ভাব তারও প্রায় বছর দুয়েক পরে। কিন্তু বিশেষ কোনো মূহুর্তে গেছোদাদার অবস্থানের গভীর জটিলতা ও অনিশ্চয়তাটি লক্ষ্য করুন :

‘আমি বললাম, “তাহলে তোমরা কি করে দেখা কর?”

‘বেড়াল বলল, “সে অনেক হাল্কা। আগে হিসেব করে দেখতে হবে, দাদা কোথায় কোথায় নেই, তারপর হিসেব করে দেখতে হবে, দাদা কোথায় কোথায় থাকতে পারে, তারপর দেখতে হবে, দাদা এখন কোথায় আছে। তারপর দেখতে হবে সেই হিসেব মতো যখন সেখানে গিয়ে পৌঁছবে, তখন দাদা কোথায় থাকবে। তারপর দেখতে হবে—”’

অর্থাৎ কোন বিশেষ মূহুর্তে গেছোদাদার সঠিক অবস্থান নির্ণয় করা দুরূহ ব্যাপার, বহু চেষ্টা করে তাঁর সম্ভাব্য অবস্থানটি বড় জোর নির্ণয় করা যেতে পারে। এর মধ্যে হাইজেনবার্গের অনিশ্চয়তাবাদের (Uncertainty Principle or Principle of Indeterminacy) একটা পূর্বাভাসের ছায়াপাত ঘটেছে মনে করা কি একেবারেই অবাস্তব হবে—যে-সূত্র অনুযায়ী কোন উপায়েই একটি বিশেষ ইলেকট্রনের ভর, গতিবেগ, তাৎক্ষণিক অবস্থান প্রভৃতি নিশ্চিতভাবে নির্ধারণ করা সম্ভব নয়? নিজস্ব পারমাণবিক কক্ষপথটির মধ্যেও ইলেকট্রনটির সঠিক অবস্থান নির্ণয় করা সম্ভব নয়, বড় জোর তার তাৎক্ষণিক অবস্থানের সম্ভাব্যতা (probability) সম্বন্ধেই একটা ধারণা করা যেতে পারে। গেছোদাদাকে ধরার সমস্যাটাও কি অনেকটা ঐ ধরনের নয়?

মনে হয় লুইস্ ক্যারল-এর রচনাতেও অনেক সময়, হয়তো লেখকের অভ্যুতসাহসেই বিভ্রান্তির আসন্ন সব আশঙ্কারের অঙ্গুলি ছায়াপাত ঘটেছে। যেমন Through the Looking

Glass-এ Red Queen অ্যালিসের সঙ্গে উর্ধ্বাঙ্গে দৌড়তে দৌড়তে বলছে : “Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place” (Modern Library সংস্করণ, পৃ ১৬৬)। Relativityর আপেক্ষিক গতিলোকের একটা ক্লীণ ছায়া যেন এখানে এসে পড়েছে। কিম্বা Sylvie and Bruno-র প্রফেসরের সেই “curious machine” টি, যা কুকুর, কুমির ইত্যাদির দৈর্ঘ্যকে নিমেষের মধ্যে কমিয়ে দিতে পারে, সেটির মধ্যে যেন (প্রায় সমসাময়িক) Lorentz-Fitzgerald contraction-এর ছায়া এসে পড়েছে (ঐ পৃ ৪০৮-৯)। তাছাড়া, সুকুমার রায়ের মনে বস্তুকণার গতি, অবস্থান প্রভৃতির অনিশ্চয়তা যে নানারকম গভীর প্রশ্ন জাগিয়েছিল তার পরিচয় বোধহয় তাঁর নিচের মন্তব্যটি থেকে পাওয়া যাবে : “বিজ্ঞান একসময়ে জড়পরমাণুর স্থায়িত্বের উপর নিত্যতার প্রতিষ্ঠা করিতে চাহিয়াছিল।...আজকাল পরমাণু সম্বন্ধে সুস্পষ্ট অনুসন্ধান করিতে গিয়া তাহার মধ্যে একান্ত অনিত্যতার যে-সকল প্রচুর প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে, তাহার ফলে বিজ্ঞান তাহার পূর্বতন নিশ্চিত ভরসা হারায়া, এখন কোন কিছুকেই নিত্য বলিতে সাহস পায় না” (‘চিরন্তন প্রশ্ন,’ বর্ণমানাতত্ত্ব ও অন্যান্য প্রবন্ধ)।

হাই হোক, গেছোদাদার চরিত্র নিয়ে আর বেশী ঘাঁটাঘাটি না করাই ভাল, কারণ গেছোবৌদি, হাঁর মেজাজের খবর আমরা রাখি না, তিনি হয়তো গাছের কোটর থেকে স্বামীর এই পলায়নীরুতি সম্বন্ধে সব কিছুই শুনে ফেলেছেন। এবার এর পরের ব্যাপারটা কীরকম দাঁড়াচ্ছে দেখা যাক। “আমি”র অনুরোধে ব্যাপারটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বেড়াল “গেছোদাদা,” “তুমি,” “চন্দ্রবিন্দু,” “ভিক্ত,” রক্তানরতা “গেছোবৌদি,” “গাছের গায়ে একটা ফুটো” প্রভৃতি দিয়ে একটি জটিল diagram ফাঁদতে সুরু করলো। “আমি”র কাছে সেটা একটা দুর্ভেদ্য হেরালি। সে বিরক্তি প্রকাশ করায় বেড়াল বললে, “আচ্ছা, তাহলে একটু সহজ করে বলছি। চোখ বোজ, আমি যা বলব, মনে মনে তার হিসেব কর।” একটু পরে “আমি” চোখ খুলে দেখে “বেড়ালটা লাজ খাড়া করে বাগানের বেড়া টপকিয়ে পালাচ্ছে আর ক্রমাগত ক্যাচফ্যাচ করে

হাসছে।” অর্থাৎ ঐ অতিদুরূহ তত্ত্বকে বেশী সহজ করে বোঝার চেষ্টা করলে সমস্ত ব্যাপারটাই হাওয়া হয়ে মিলিয়ে যায়। আর-একটা তত্ত্বভাসও এর মধ্যে থাকতে পারে : বেড়াল, যে প্রথমেই ছিল শক্তির (energy) প্রতীক, সে এবার পুরোপুরি তার সচল শক্তিস্বরূপটি প্রকাশ করে বিদ্যাবৎবেগে উধাও হয়ে গেল।

ভাব্যকার কাকেশ্বর

এর পর কাকেশ্বরের আবির্ভাব। সে এই উত্তম আপেক্ষিকতালোকের accountant। গাছের ডালে তার গ্রেট-ঝোলানো পেনসিল-মুণে অবস্থান, মাণ্টারমশাই-সুলভ গুরুগম্ভীর হাবতাব এবং শিশুটির সঙ্গে তার প্রথম কল্লেকটি কথা—“কই জবাব দিচ্ছ না যে? সাত দুগুণে কত হয়?” কিম্বা, “কাকটা ভ্রমনি দুনে-দুনে মাথা নেড়ে বললে, ‘হয় নি, হয় নি, ফেল’”—এক অপূর্ব, অভাবিত কৌতুকরসের সৃষ্টি করেছে। কিন্তু এরও পেছনে রয়েছে আপেক্ষিকতার একটি মূল সূত্রের প্রভাব। নতুন তত্ত্ব আমাদের অমোঘভাবে দেখিয়েছে যে কোন কিছুরই কোন চিরস্থায়ী পরম মান থাকতে পারে না : ভর, দৈর্ঘ্য, সময়—সব কিছুই বদলে যায় গতিবেগ পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে। তাই “সাত দুগুণে চোদ্দ” এরকম কোন absolute statement এখন আর গ্রাহ্য নয়।

এই ‘সাত’ মানের বস্তুটিকে যখন বিশ্লেষণ করা হচ্ছে ঠিক সে-সময়ে তার গতিবেগ কত ছিল তা না জানলে কোনো সঠিক গুণফল পাওয়া সম্ভব নয়। “আমি”—যে সাতকে স্থির, প্রবলে দেখছে, আপেক্ষিকতাবাদী কাক তাকে দেখছে চিরচঞ্চল, কারণ জগতে কোনো বস্তুই স্থির নয়, প্রত্যেকেরই নানারকম আপেক্ষিক গতিবেগ আছে। কাকেশ্বরের ব্যাখ্যান সেই গভীর সত্য fantasy-রঞ্জিত হয়ে প্রকাশিত হয়েছে :

তুমি যখন বলেছিলে তখনো পুরো চোদ্দ হয়নি। তখন ছিল তেরো টাকা চোদ্দ আনা তিন পাই। আমি যদি ঠিক সময়ে বুঝে ধাঁ করে ১৪ লিখে না ফেলতাম, তাহলে এতক্ষণে হয়ে যেত চোদ্দ টাকা এক আনা নয় পাই।

এই প্রসঙ্গে এক মার্কিন ভদ্রলোকের কাছে শোনা একটি

গল্প মনে পড়ছে। কোনো এক জমজমাট রাস্তায় একদিন এক উচ্ছ্বাস-চুল ভরলোক খীর পদক্ষেপে অত্যন্ত অনামনভাবে হেঁটে চলেছেন, যেন তাৎক্ষণিক পরিবেশ সম্বন্ধে তাঁর কোনো চেতনাই নেই। তাঁর ঐ অভূত ভাব দেখে একটু মজা করার লোভ সামলাতে না পেরে দুটি ছোকরা তাঁকে জিজ্ঞাসা করলো, Old man, does two and two make four? ভরলোকের স্বপ্নানু চোখে এক অভূত দীপ্তি ফুটে উঠলো। তিনি একটু হেসে বললেন : Yes, if they are not in motion। ভরলোকটি স্বপ্ন অ'টনস্ট ইন।

আলোকসীমার ওপারে

আপেক্ষিকতাবাদের বৈপ্লবিক সূত্রটি মানুষের চিব-অণ্ড মনকে চিন্তা ও কল্পনার যে চলম সীমায় নিজে গেছে সেখানে গাণিতিক যুক্তি নিজেই যেন fantasy-তে রূপান্তরিত হয়েছে। এর পরের উদ্যো-বুদ্যের পর্যায়টিতে সেই বোমাধ্বকর অনুমানের জগতে সুকুমার রায় তাঁর খেলালী কল্পনার দুঃসাহসিক অভিযান চালিয়েছেন। আপেক্ষিকতা-তত্ত্ব অনুযায়ী কোনো বস্তু আলোকের সমান বা আলোকের চেয়ে বেশী গতিতে চলাতে পারে না। কিন্তু বৈজ্ঞানিক-দার্শনিকরাই ঐ তত্ত্বের যুক্তিকে অসম্ভব বা অসম্ভবীয়ের এলাকায় প্রসারিত করে গ্রহণ করেছেন : 'যদি' কোনো বস্তু অতি-আলোকীয় বেগে যেতে পারে তাহলে ব্যাপারটা কিবকম দাঁড়াবে? বিজ্ঞান এখানে অনেকটাই speculation-এর পর্যায়ে এসে পড়ে। এই অতি-আলোকীয় গতিবেগে-চলা বস্তুর একটিমাত্র গুণ সম্বন্ধেই বিজ্ঞানীরা কিছুটা স্পষ্ট ধারণা করতে পেরেছেন। সেটা এই যে ঐ বস্তুর "দৃষ্টিতে" time-sequence উল্টে যাবে, অর্থাৎ অতীত থেকে ভবিষ্যতের বদলে সে ভবিষ্যৎ থেকে অতীতের দিকে খাবমান হবে। সোজা কথায়, তার বয়স ক্রমশ কমে যাবে। কিন্তু ঐ বস্তুর অবস্থার অন্যান্য দিকগুলো সম্বন্ধে ধারণাগুলি আরো ধোঁয়াটে। যেমন তার ভরের বা দৈর্ঘ্যের ব্যাপার। আলোর গতিতে পৌঁছলে যে-কোনো বস্তুর ভর হয়ে উঠবে অসীম। তাহলে গতি আরো বাড়লে ভরের অবস্থা কী দাঁড়াবে? আশঙ্ক, আলোর গতিতে পৌঁছলে বস্তুটির দৈর্ঘ্য সংকুচিত হয়ে দাঁড়াবে শূন্য। তাহলে, আরো বেশী গতি

হলে তার দৈর্ঘ্যের অবস্থার কী হবে? গণিতের যুক্তিতে দেখা যাচ্ছে যে এক্ষেত্রে ভর নির্ণয় করতে গেলে একটা ঋণাত্মক রাশির বর্গমূলের দ্বারা ভাগের ব্যাপার এসে পড়ে এবং দৈর্ঘ্য নির্ণয় করতে গেলে ঐ ঋণাত্মক রাশিটির বর্গমূল দিয়ে গুণ করার প্রশ্ন আসে। আমরা জানি, সমস্ত ঋণাত্মক রাশির বর্গমূলই কাল্পনিক সংখ্যা, সুতরাং অতি-আলোকীয় গতি-সম্পন্ন বস্তুটির ভর ও দৈর্ঘ্য দুটিই imaginary number-এর পর্যায়ে পড়বে; অর্থাৎ বাস্তবভিত্তিক কোন সূত্রের সাহায্যে এর হিসাব হয় না। এই super-luminal গতিবেগের জগৎটি, যেখানে বিজ্ঞানের অমোঘ যুক্তিকেই প্রসারিত করলে পৌঁছতে হয় এক রোমাঞ্চকর কল্পনা-অনুমানের জগতে, সেখানে উদ্যো-বুদ্যো-কাল্পনিক-আমির ঐ চলচ্চিত্রাবলী রচনার মধ্যে সুকুমার রায় স্বভাবতই বিজ্ঞানকে তাঁর খেলালী কল্পনার রং দিয়ে এমন সব বিচিত্র সাজে সাজিয়েছেন যার সব-কিছুকেই বিজ্ঞানতত্ত্বের সঙ্গে পুরোপুরি মেলানো যায় না।

সবুজ দাড়ির ভেজি

এখানে শুধু মূল তত্ত্বচিন্তাগুলির রূপায়ণ সম্বন্ধেই আমরা আলোচনা করবো, অপেক্ষাকৃত গোপ ব্যাপারগুলি বাদ দিয়ে। প্রথম-বুদ্যটির আদি-বেব ধরতে লক্ষ্য করা যাক : "এমন সময়ে গাছের একটা সোকাব থেকে কি যেন একটা সুড়ুৎ করে পিড়লিয়ে মটিতে নামান। ঢেয়ে দেখা, দেড়হাত দ্বা এক বুড়ো, তার পা পমস্ত সবুজ রঙের দাড়ি, হাতে একটা হাঁবো, তাতে কলকে-টলকে কিছু নেই, আর মাথাওরা টাক। টাকের উপর খড়ি দিয়ে কে যেন কি সব লিখেছে।"

বুড়ো লম্বা মাত্র দেড়হাত। প্রথমে এটাই মনে হওয়ার কথা, আলোর কাছাকাছি গতিতে প্রমণ করার ফলে Relativity-র আমোঘ সূত্র অনুযায়ী তার দৈর্ঘ্য সংকুচিত হয়ে মাত্র দেড় হাতে পৌঁছেছে : তার অবস্থা দাঁড়িয়েছে সেই মজার ছড়াটিতে বর্ণিত ফিস্ক নামক ব্যক্তির জাতিপ্রকৃত-সঞ্চালিত অসিটির মত :

There was a young fellow named Fisk
Whose fencing was exceedingly brisk.
So fast was his action,

The Fitzgerald contraction

Reduced his rapier to a disk.

সাহাদুর খেলোয়াড় ফিস্‌ক্-এর (প্রায়) বিদ্যুৎবেগে চালানো তলোয়ারটি যেমন বোঁটে হয়ে গিয়ে একটি চাকতির আকার ধারণ করেছে, তেমনিই আমাদের (হয়তো একদা-চানহাতি) বুড়ো নিশ্চয় তার সারাস্বক স্পীডের ঠেলায় লম্বা-লম্বি চোপে গিয়ে এই দেড়হাতি হালে এসে দাঁড়িয়েছে কিন্তু আরো একটু লক্ষ্য করে মনে হচ্ছে, বুড়ো লোকটি মোটেই পোজা নয়, খুবই পোহগেলে। একদিকে সে পাক্সা বুড়ো আর তার মাথাভরা টাক; কিন্তু অন্যদিকে তার পা পর্যন্ত নেমে-আসা দাড়িটি সবুজ, অর্থাৎ তারুণ্যের প্রতীক। অর্থাৎ একদিকে সে বুড়ো, আবার অন্যদিকে সে তরুণ, এবং একটু পরে জানা যাবে তার বর্তমান বয়স তেরো। এই বিচিত্র দৈততার অর্থ এই যে কখনো সে চলে ‘অন-আলোকীয় গতিতে’, যা তাকে নিম্নে যায় উবিম্যুতের পথে, অর্থাৎ বাধাক্ষর দিকে; কিন্তু আবার অন্য সময়ে সে চলে আলোকের চেয়েও দ্রুতগতিতে, যে super-luminal speed তাকে নিম্নে যায় অতীতের দিকে, অর্থাৎ যাত্র বয়সের দিকে। তাই তার চেহারায় বাধাক্ষর আর তারুণ্যের এই বিচিত্র সমাবেশ।

তার পরে আসে শিশু-কথকের সঙ্গে ঐ তরুণ রক্তের প্রচণ্ড কৌতুককর সংলাপটি যার ভিতর দিয়ে আবার নতুন বিজ্ঞানের বিস্ময়কর আবিষ্কার এবং সুদূরপ্রসারী অনুমানগুলি লারমর গভীরভাবে আত্মসিত হয়ে উঠেছে। বুড়োর Relativistic system ছেলেটির অস্তিত্বই টের পায়নি। যখন টের পেলো তখন সে “বন্‌বন্‌ করে আট দশ পাক ঘুরে আমার দিকে ফিরে দাঁড়াল।” অর্থাৎ rotation বাড়িয়ে তার প্রচণ্ড গতিবেগ কিছুটা কমিয়ে ফেলে সে চোলেটিকে একটা চলনসই observation range-এর মধ্যে নিয়ে এলো। তারপর সে ছেলেটির সম্পূর্ণ foreign system-টিকে নানা রকম যত্নপাতি দিয়ে পরীক্ষা করতে লাগলো। প্রথমত হকো-দূরবীণ দিয়ে পর্যবেক্ষণ, তারপরে “পকেট থেকে কয়েকখানা রঙীন কাঁচ বের করে তাই দিয়ে আমায় বার বার দেখতে লাগল।” ঐ কাঁচগুলি হচ্ছে বর্ণালীবীক্ষণ যন্ত্র বা spectroscope-এর প্রতীক, যার সাহায্যে সে “আমি”র

আলোর বর্ণালী বিশ্লেষণ করে এবং তার Doppler effect লক্ষ্য করে তার উপাদান, গঠন, গতিবেগ, সময়-হ্রস্ব (বয়স) এবং সে ঐ বিশেষ বেগে কাছে আসছে না দূরে সরে যাচ্ছে এই সব হিসাব করতে লাগলো। “তারপর কোথেকে একটা পুরনো দরদার ফিতে এনে সেরে আমার মাপ নিতে শুরু করল, আর হাঁকতে লাগল, ‘খাড়াই ২৬ ইঞ্চি, হাতা ২৬ ইঞ্চি, আঙ্গিন ২৬ ইঞ্চি, চাঁতি ২৬ ইঞ্চি, গদা ২৬ ইঞ্চি’। মনে হয় এই অনবদ্য রস-চিহ্নটির ভিতর দিয়ে একই সঙ্গে ব্যাখ্যাত হয়েছে দুটি গভীর তত্ত্ব। প্রথমত, ছেলেটির মানদণ্ডে যেমন বুড়োর গতি প্রচণ্ড এবং দৈর্ঘ্য সংকুচিত হয়ে মাত্র দেড় হাতে দাঁড়িয়েছে তেমনি বুড়োর মানদণ্ডে ছেলেটির গতি তিক্ত ঐ রকমই প্রচণ্ড এবং তার ফলে বুড়োর দৃষ্টিতে ছেলেটির Fitzgerald contraction হয়ে দৈর্ঘ্য দাঁড়িয়েছে ২৬ ইঞ্চি। অর্থাৎ ঐ দেড় হাতেরই মত। কিন্তু খাড়াই, গদা, ছাঁতি সবই ২৬ ইঞ্চি কেন? এখানে তারার Relativityর আর-একটি মৌলিক শারণার চাপ পড়েছে। মনে হয়, এখানে ২৬ ইঞ্চি হচ্ছে (‘শূন্যমার্গ’) আলোকের অপরিবর্তনীয় গতিবেগের (সেকেন্ডে তিন লাখ কিলোমিটার) প্রতীক। আমরা জানি, কোন দুটি ব্যক্তি (বা বস্তু) যতই দ্রুতবেগে পরস্পরের দিকে বা পরস্পরের বিপরীত দিকে চলুক না কেন তারা সর্বদাই আলোককে তিক্ত ঐ সেকেন্ড-পিছু তিন লাখ কিলোমিটার বেগে চলতে দেখবে। বুদ্ধ প্রচণ্ড অতি-আলোকীয় বেগে ধাবমান (যার ফলে তার বয়স কমে গেছে) এবং তার দৃষ্টিকোণ থেকে সে ছেলেটিকে তিক্ত ঐ নিদারুণ অতি-আলোকীয় বেগে ধাবমান দেখছে। কিন্তু তাদের আপেক্ষিক গতির পরিমাণ যাই হোক না কেন, তারা পরস্পরকে তিক্ত আলোর গতিতে চলতে দেখছে, একটুও বেশী না কম নয়। তাই (বুড়োর দৃষ্টিতে) অতি-আলোকীয় গতিসম্পন্ন ছেলেটিকে সে যেভাবেই মাপুক না কেন, মাপ ঐ ২৬ ইঞ্চিই হচ্ছে; অর্থাৎ তার গতিবেগ তিক্ত আলোকের গতিবেগের মত মনে হচ্ছে; কোনো রকম যোগ বা বিয়োগে তার কোনো হেরফের হচ্ছে না। মাপের ফিতে থেকে ২৬ ছাড়া আর সমস্ত সংখ্যা মূছে যাওয়া হচ্ছে আলোর গতিবেগের বিশ্বধ্রুবক রূপে প্রতিষ্ঠার প্রতীক।

তারপর “ওজন কত?” এই প্রশ্নটির মাধ্যমে অতি-

আলোকীয় ভ্রমণের রহস্যলোক সম্পর্কে আর-একটি তাত্ত্বিক অনুমানের অবতারণা করা হয়েছে। আলোর গতির হত কাছাকাছি যাওয়া যায়, তবু (এখানে যাকে ওজন বলা হয়েছে) ততই বাড়ে। আলোর গতির সমান গতি হলে তবু হয়ে দাঁড়াবে অসীম। এই অসম্ভবকেও হাড়িয়ে গেছে আরো অসম্ভবের ধারণা। আলোর চেয়ে বেশী গতিতে চললে সব কিছুই যদি উল্টো যাবে বলে ধরা হয় (যেমন সময় অতীতের দিকে বইতে শুরু করবে) তাহলে তবুও নিশ্চয় সসীম থেকে অসীমের দিকে না গিয়ে উল্টোদিকে, অর্থাৎ অসীম থেকে সসীমের দিকে যাবে। অর্থাৎ সোজা কথায়, কমতে থাকবে। বৃদ্ধার তবু এক সময় অসীমে উঠেছিল; এখন অতি-আলোকীয় বেগে ভ্রমণ করতে করতে বয়সের সঙ্গে তার তবুও কমছে। কিন্তু বৃদ্ধার দৃষ্টিতে ছেলেটিই ঐ প্রচণ্ড অতি-আলোকীয় বেগে চলছে, যার ফলে বৃদ্ধার মাগে আট বছরের ছেলেটির তবু আড়াই সের হচ্ছে। কী ভাবে মাগলো? আগেই সে দেখেছে ছেলেটির দৈর্ঘ্য, প্রস্থ সবই ২৬ ইঞ্চি। এখন “বৃদ্ধো তার দুটো আঙুল দিয়ে” “আমি”কে একটুখানি “টিপে-টিপে” তার matter-এর density মেপে ফেললো, এবং আয়তনের সঙ্গে ঘনত্ব মিলিয়ে ওজন বের করলো আড়াই সের। এখন আপনারা যদি বলেন, তাহলে এবার বলুন আপেক্ষিক অনুপাতে বৃদ্ধার “ওজন” কত, তাহলে আমাকে বেড়ালের মত বলতে হবে, “উঁহ, সে আমার কর্ম নয়,” এবং আরো বিপদের কথা, যৎ পেছোদাদাও এই বিপরীতমুখী প্রতিবিম্বলোকের এইসব জটিল রহস্যের কিনারা করতে পারতেন কি না সম্ভব। চন্দ্রবিন্দুকে তলব করতে পারলে হয়তো কিছু সুবিধা হতে পারত, কিন্তু তাকে ধরতে হলে তো সেকেন্ডে তিন লক্ষ কিলোমিটার বেগে ছুটতে হবে। সুতরাং সে আশাও দুরাশা।

তারপরে আসছে বয়সের প্রসঙ্গ এবং এই অতিতাত্ত্বিক (ultra-theoretical) অনুমানের জগতে সুকুমার তাঁর ষোল্লক্ষী কল্পনাকে অব্যাহ বিচরণের স্বাধীনতা দিয়েছেন। বৃদ্ধো বলল, “তাহলে লিখে নাও—ওজন আড়াই সের, বয়স সঁইগ্রিশ।” বৃদ্ধো যে-শিশুর ওজন বলছে আড়াই সের সেই-শিশুর বয়স বলছে ৩৭ বছর, এর চেয়ে উত্তম মজার কথা আর কী হতে পারে! কিন্তু এত দেখার পরে আমাদের মনে হতে পারে, এ-

মজার পেছনে অন্য কোন মজা নেই তো? ব্যাপারটাও তাই। “আমি” যখন প্রতিবাদ করে বললো, “দুঃ! আমার বয়স হল আট বছর তিন মাস, বলে কিনা সঁইগ্রিশ,” তখন ঐ দূর্দান্ত super-luminal traveller বৃদ্ধ-তরুণও একটু যাবড়ে গেল। সে খানিকক্ষণ কী ভেবে জিজ্ঞাসা করল, “বাড়তি না কমতি?” এখানে একদিকে মজা আরো ঘনীভূত হয়ে উঠেছে, অন্যদিকে লেখক, তবু-অনুমানের আরো এক তরুণ গভীরে চলে গেছেন। ছেলেটির বয়স সম্বন্ধে বৃদ্ধার এই নিমেষের বিভ্রান্তির কারণ, সে ভাবছে, তাহলে “আমি” এখন অতি-আলোকীয় না অব-আলোকীয় বেগে লেছে। অব-আলোকীয় বেগে চললে সে অতীত থেকে ভবিষ্যতের দিকে, অর্থাৎ কম থেকে বেশী বয়সের দিকে যাবে, আর অতি-আলোকীয় গতিতে চললে ঠিক উল্টো ফল হওয়ার কথা। অর্থাৎ তার ভবিষ্যৎ থেকে অতীতের দিকে, বাধ্য্য থেকে কৈশোরের দিকে যাওয়ার কথা। সঁইগ্রিশ বছরটা একদিকের হিসাব, কিন্তু “আমি” বলছে তার বয়স ৮ বছর ৩ মাস। তাই বৃদ্ধো ভাবছে, তাহলে ছোড়া কি উল্টোদিকে দৌড়ে আমার সব হিসাবকে ওলটপালট করে দিচ্ছে?

তারপরেই সবুজদাড়ি বৃদ্ধার শ্রীমুখনিঃসৃত বয়স বাড়াকমান্ব সেই বিখ্যাত তাত্ত্বিক বিবর্তিত: “তোমার যেমন বুদ্ধি। আশি বছর বয়স হবে কেন? চল্লিশ বছর হলেই আমরা [Relativity-র জগতের লোকোনা] বয়স ঘুরিয়ে দিই। তখন আন একচল্লিশ বোল্লিগ হয় না—উনচল্লিশ, আটগ্রিশ, সঁইগ্রিশ কবে বয়স নামতে থাকে। এমনি করে যখন দশ পর্যন্ত নামে তখন আবার বয়স বাড়তে দেওয়া হয়। আমার বয়স তো কত উঠল নামক আবার উঠল, এখন আমার বয়স হয়েছে তেরো।” Relativity-র সূত্রগুলি বহু বিচিত্র রূপে সমাজে পরিব্যাপ্ত হয়ে শুধু মানুষের চিন্তাকে নয়, ঐ চিন্তার সঙ্গে জড়িত কল্পনা ও আভ্যন্তরীণ-স্বপ্নকে অসীম ও অভাবনীয়ের দিকে প্রসারিত করেছে: সে স্বপ্ন দেখতে শুরু করেছে আলোকের গতিতে, আলোকের চোখেও দ্রুত গতিতে ভ্রমণ করে একদিকে স্থানের সীমা অতিক্রম করে অসীম নক্ষত্রলোকের পথিক হবার, আর কালের শাসনকে দুঃ করে ইচ্ছাযত ভবিষ্যৎ ও অতীতের মধ্যে হাতারাত

করার। পেড়হাতি সবুজদাড়ি এই টেকো ছোকরা-বুড়োটির চেহারা, হালচাল এবং বোলচালের উদ্ভট রসচিহ্নটির ভিতর দিয়ে আভাসিত হয়েছে মানুষের সেই ultimate dream-টি। পরম আশ্চর্যের কথা এই যে ১৯২২ সালে সুকুমার রায় এই ছপচিহ্নটি রচনা করেছিলেন।

বুড়োর গল্প ও কাকের বিভ্রান্তি (আমার মনে হয়) পাওয়া যায় বৈজ্ঞানিক চিন্তার রসরাগায়ণের মাঝখানে একটি প্রায়-বিশুদ্ধ nonsense-এর বিরতি, যার অপূর্ব illogica-
iity-র শীর্ষ রচনা করেছে রাজার নিদারুণ প্রয়তি, “পক্ষীরাজ যদি হবে তাহলে ন্যাজ নেই কেন?” আর খন্দেরদের কাছে প্রাপ্য data সম্বন্ধে কাকেশ্বরের প্রাজ্ঞ নিদর্শনটি : “আপনার জুতার মাপ, গায়ের রঙ, কান কটকট করে কি না, জীবিত কি মৃত, ইত্যাদি আবশ্যকীয় বিবরণ পাঠাইলেই ফেরত ডাকে ক্যাটালাগ পাঠাইয়া থাকি।” (অবশ্য পক্ষীরাজের “ন্যাজ কী হল?” এই প্রশ্নের মধ্যে “তাহলে প্লাংক-আবিস্কৃত কণা-প্রকৃতি আলোর তরঙ্গের কী হল?” এই গভীর প্রশ্নের ছায়াপাত ঘটে থাকতেও পারে।)

ভারপরেই আপেক্ষিকতার কুহকলোকে আমাদের আর-একবার এবং শেষবার প্রবেশ। কিন্তু এবারের পুনঃপ্রবেশটি বেশ খীর এবং আরো কয়েকটি সংক্ষিপ্ত বিরতি-চিহ্নিত। এই বিরতিগুলির মধ্যে নিছক উদ্ভটরস এবং সামাজিক ব্যঙ্গরস এই দুইরকম উপাদানই আছে, এগুলি কিন্তু ঐক্য আমাদের বর্তমান আলোচনার পরিধির মধ্যে আসছে না। কাক ছেলেটিকে কোনো এক টাকওয়ালার খন্দেরের কথা উল্লেখ করতেই বুড়ো ক্ষেপে গিয়ে বললো : “দেখ! ফের যদি টেকোমাথা টেকোমাথা বলবি তো হঁকো দিয়ে এক বাড়ি মেরে তোর স্নেট ফাটিয়ে দেব।” আবার একটু পরেই ‘কাক অমনি “এই দেখ” বলে তার স্নেটখানা ঠকাস করে বুড়োর টাকের ওপর ফেলে দিল। বুড়ো ভৎক্ষণাৎ মাথায় হাত দিয়ে বসে পড়ল আর ছোট ছেলেদের মতো ঠেঁটি ফুলিয়ে “ও মা, ও পিসি, ও শিবুদা” বলে হাত-পা ছুঁড়ে কাঁদতে লাগল।” দ্রুতি ক্ষেপেই বুড়োর এই হাস্যকর শিশুসুজ্ঞাত আচরণের তাত্ত্বিক তাৎপর্য এই যে সে একদিকে সত্যিই বুড়ো হওয়া সত্ত্বেও এখন অতি-আলোকীয় বেগে ভ্রমণের ফলে বর্তমানে একটি ১৩ বছরের বালক মাত্র।

তাই টেকো বলায় তার ঘোরতর আপত্তি এবং সামান্য আঘাতেই তার ঠেঁটি ফুলিয়ে কাঁদার প্রবণতা।

জলবৎ ভ্রমণ

এইবার কাকেশ্বরের সুদীর্ঘ আদালতী গৌরচন্ডিকাটি পার হয়ে আসল হিসাবটিতে আসা যাক। হিসাবটি হচ্ছে : “সাত দুগুণে ১৪, বয়স ২৬ ইঞ্চি, জমা /২১ সের, খরচ ৩৭ বৎসর” এত সব বিচিত্র ডেটিক দেখার পর এই হিসাবটির একটা কিনারা হয়তো করে ফেলতেও পারি। “সাত দুগুণে ১৪” হচ্ছে কাকের সেই প্রথম প্রশ্নের জের। হয়তো এই একটি হিসাবই আপেক্ষিক স্থিরতার প্রতীক। অর্থাৎ সাত আর সাত চৌদ্দ তিক সেই মূহুর্তটিতেই যখন তারা পরস্পরের দৃষ্টিতে গতিহীন। মনে হয়, এই একটি আপেক্ষিক নিশ্চলতা বাদে হিসাবের আর সব item-গুলিই Relativity জগতের প্রচলিত গতিশীলতার সঙ্গে যুক্ত। পরিসর ও সময়ের পরিমাপগুলি যে একান্তভাবেই পরস্পরের উপর নির্ভরশীল, তারা যে পরস্পরের সঙ্গে অবিশ্লেষ্যভাবে জড়িত, সেই তত্ত্বচিন্তাটির রূপায়ণ হয়েছে “বয়স ২৬ ইঞ্চি” এই উদ্ভট হিসাবটিতে। আমরা আগেই জেনেছি বুড়োর মাপে ছেলেটির দৈর্ঘ্য ২৬ ইঞ্চি। কিন্তু ২৬ ইঞ্চিটা বয়স হয় কী করে? এই হিসাবে যে—একটি বিশেষ দৈর্ঘ্যের বস্তু অণু-আলোকীয় বা অতি-আলোকীয় একটা বিশেষ গতিতে একটা বিশেষ সময় ধরে ভ্রমণ করলে তবেই দৈর্ঘ্য ২৬ ইঞ্চিতে দাঁড়ায়। তাই দৈর্ঘ্যের মাপ আবার একই সঙ্গে সময়ের মাপও। এর পরে “জমা /২১ সের” এবং “খরচ ৩৭ বৎসর”। কাক যখন এই ডেটিকলোকের accountant তখন স্বভাবতই সে জমা-খরচের ভাষায় হিসাবপত্র দাখিল করবে। আমরা আগেই বুড়োর কাছে শুনেছি ছেলেটির ওজন নাকি আড়াই সের। কিন্তু সেটাকে “জমা” বলার মানে কি? মানেটি একটু জটিল হলেও বোধহয় অনুমান করা যায়। Relativity-র প্রচলিত বেগময় জগতে দু-ধরনের ভ্রমণ-গতি হতে পারে। প্রথমটি হচ্ছে ক্রমদ্বারাবিহীন হয়ে আলোর গতির দিকে যাওয়া—যার ফলে “ওজন” (ভর) ক্রমশই বাড়তে, অর্থাৎ জমা হতে থাকবে এবং সময় খরচ হতে থাকবে, কিন্তু ক্রমশই মন্থর হারে। কারণ, গতি যত বাড়বে সময়ের গতি তত

চিমে হয়ে পড়বে। আর দ্বিতীয় ধরনের ভ্রমণটি হবে আলোকের গতিবেগ থেকে শুরু করে অতি-আলোকীয় বেগের পথে ক্রমিক ভ্রমণ—যার ফলে ভর অসীম থেকে শূন্যের দিকে যেতে থাকবে এবং সমস্ত নিশ্চলতা থেকে শুরু করে ক্রমশঃই ভ্রান্তিবিহীন হতে থাকবে। কিন্তু এই অতি-আলোকীয় ভ্রমণের ক্ষেত্রে জমা-খরচ সব কিছুই হিসাব হবে উল্টোদিক থেকে, অর্থাৎ ঠিক আলোকের গতিটি ছাড়িয়ে অতি-আলোকীয় গতিতে ধাবমান হওয়ার মুহূর্তটি থেকে। এই হিসাবে বুড়োর দৃষ্টিতে “আমি” ৩৭ বছর অতি-আলোকীয় গেগে ভ্রমণ করছে, অর্থাৎ তার ৩৭ বছর খরচ হয়ে গেছে, যার ফলে অসীম অবস্থা থেকে ক্রমশঃমান হারে ক্ষুদ্র হতে ক্ষুদ্র হতে এই মুহূর্তে তার “জমা” অর্থাৎ ৩৭ এসে দাঁড়িয়েছে অ’ড়াই সেরে। এই অতিগতির এবং অতিজটিল তত্ত্বচিন্তাগুলি (যা বোঝার মত লোক ১৯২২ সালে সারা পৃথিবীতে খুব বেশী ছিল না) সুকুমারের বিচিত্র মানসক্রিয়ার ভিতর দিয়ে আপাত-
nonsense-এর কতকগুলি কৌতুকাত্মক স্বপ্ন-রূপকটিয়ে ফুটে উঠেছে।

পৌটলা বনাম হুঁকো

এর পরে ত্রৈশিক-ভগ্নাংশ-জলমেশানো হিসাবের (কিছু সমাজ-ব্যঙ্গভাষা জড়িত) বিচিত্র মজাপর্বের বিরতিটি পেরিয়ে এসে সুকুমার আমাদের সামনে তাঁর বিজ্ঞান-স্বপ্নের master strokeটি এনে হাজির করেছেন। বিরতিটি শেষ হতে না হতেই আবার Relativity-র সেই উজ্জ্বল স্বপ্নলোকে তিনি আমাদের অতি স্বল্পে নিয়ে গেছেন। কোথাও গল্পের সূত্রটি একটুও দুর্বল হয়ে পড়েনি। কাক পয়সা পেয়ে মহাফুঁততে যেই “টাক-ডুমাডুম, টাক-ডুমাডুম” বলে নেচে উঠলো অমনি আমাদের খোকা-বুড়ো উধো আবার তাকে ব্যঙ্গ করা হচ্ছে মনে করে ক্ষেপে উঠলোঃ “ফের টাক-টাক বলছিস?” এবং চিৎকার করে বৃক্ষ-কোটরগত সেই কণ্ঠস্বরের অদৃশ্য অধিকারী বুধো নামক ব্যক্তিকে ডাকতে লাগলো, নিঃসন্দেহে কাকের একটা গুরুতর শাস্তিবিধানের উদ্দেশ্যে। সেই আহ্বানের ফলস্বরূপ “গাছের ফোঁকর থেকে মস্ত একটা পৌটলা মতন কি যেন ছড়মুড় করে মাটিতে গড়িয়ে পড়ল। চেয়ে দেখলাম,

একটা বুড়ো লোক একটা প্রকাণ্ড বোঁচকার নীচে চাপা পড়ে হ্যান্ড হয়ে হাত-পা ছুঁড়ছে। বুড়োটা দেখতে অবিকল এই হুঁকোওয়ালো বুড়োর মতো।” এই অপূর্ব গেছো যমজটি কে? (মনে রাখতে হবে, antiparticle সম্বন্ধে ধারণা তখনও অনেক দূরে, সুতরাং এদের electron-positron pair মনে করার প্রশ্নই ওঠে না।) দুটি বিষয় বিশেষভাবে লক্ষণীয়। প্রথমত বুধো অবিকল উধোর মত দেখতে। অর্থাৎ সে-ও আমাদের হুঁকোওয়ালো ওস্তাদটির মতন একটি দেড়হাতি, টেকোমাথা, সবুজদাড়ি-ঝোলানো খোকা-বুড়ো। অর্থাৎ, বুধোও উধোর মত relativistic space traveller। তারা দফায় দফায় অতি আলোকীয় ও অব-আলোকীয় গতিতে চলে পরায়ক্রমে বৃদ্ধ ও তরুণ, বোঁটে ও দল্লী, ভারী ও হালকা হয়। এও বোঝা যাচ্ছে, দুজনে বর্তমানে একই অবস্থায় আছে, তা না হলে তাদের চেহারা অবিকল একরকম হবে কী করে? কিন্তু দ্বিতীয় ব্যাপারটিই খটকা লাগায়। বুধো “একটা প্রকাণ্ড বোঁচকার নীচে চাপা পড়ে হ্যান্ড হয়ে হাত-পা ছুঁড়ছে।” বুধোর গায়ে জোড়া এই বোঝাটি কী এবং কেন? উধোর পিঠে তো ওরকম কোন বোঝা নেই। মনে হয়, বুধো-বু এই বোঝাটি হচ্ছে relativistic mass, অর্থাৎ কোনো বস্তু আলোর গতির সঙ্গে তুলনীয় (এক-চতুর্থাংশ বা তার বেশী) গতিতে চললে তার ভর (mass) বিপুলভাবে বেড়ে যায়, এবং ঐ বাড়তি ভরই শেষ পর্যন্ত তার আলোর গতিতে পৌঁছানোর পথে দুর্লভত্বা বাধা হয়ে ওঠে। বুধো এরকম একটা গতিতে চলার ফলে তার যে প্রচণ্ড ভরবৃদ্ধি হয়েছে সেই ভরের নিদারুণ চাপেই সে কুপোকাৎ।

এখন প্রশ্ন হচ্ছে, তাহলে উধোর সঙ্গেও ওরকম একটা বোঝা জোড়া নেই কেন? তার কারণ উধোর গতির মুখ উল্টোদিকে। সে বুধোর মত আলোকের গতির দিকে এগোচ্ছে না, সে যাচ্ছে আলোকের গতি ছাড়িয়ে super-luminal velocityতে। এইরকম অতি-আলোকীয় গতিতে চললে ভর এবং ব্যয় কমতির দিকে যায় এবং সৈরী বাড়তে থাকে। এখানে লেখক তাঁর Relativity-উদ্দীপিত খেলালী কল্পনাকে তার চরম সীমায় নিয়ে গেছেন। এবং আমরা পরম বিস্ময়ের সঙ্গে লক্ষ্য করি, আজকের শীর্ষস্থানীয় বিজ্ঞানীরা যে অতি-

আলোকীয় কণা Tachyon-এর অস্তিত্বের কথা (গাণিতিক প্রক্রিয়ায়) কল্পনা করেছেন, ‘হ য ব র ল’-য় সুকুমার-চিহ্নিত অতি-আলোকীয় পথিকের সমস্ত লক্ষণ ও আচরণের মধ্যে তারই পূর্বাভাস রয়েছে।

দুই relativistic space-traveller উধো ও বুধো দুটি shuttle-এর মত অনবরত পরস্পরের বিপরীত পথে ভ্রমণ করছে। একজন যখন অব-আলোকীয় বেগে যাচ্ছে আলোর গতির দিকে, তখন অন্যজন অতি-আলোকীয় বেগে যাচ্ছে ঠিক উল্টো দিকে, এবং এই অবস্থায় মাঝপথে পরস্পরকে অতিক্রম করার সময় তাদের দেখা “আমি”র বিস্ময়-বিস্ফারিত দৃষ্টির সন্মুখ। বুধোর ঘাড়ের জামাট গোলাকার বোঝাটি যেমন তার ক্রমশ বেঁটে ও গোলাকার হওয়ার চিহ্ন, তেমনি উধোর হাতের সরু লম্বা কলেক্টরী চ’ফোর্ট হচ্ছে অতি-আলোকীয় বেগে চলার ফলে তার ক্রমশ পাতলা ও লম্বা হয়ে ওঠার প্রতীক। অর্থাৎ এই মুহূর্তে একজন যাচ্ছে অতীত থেকে ভবিষ্যতের দিকে, অন্যজন আসছে ভবিষ্যৎ থেকে অতীতের দিকে, একজনের দৈর্ঘ্য ক্রমশ সংকুচিত হচ্ছে, অন্যজন ক্রমাগতই দীর্ঘায়িত হচ্ছে, একজনের ভর শূন্য থেকে অসীমের দিকে বেড়েই চলছে, অন্যজনের ভর অসীম থেকে কমে কমে শূন্যতার দিকে এগুচ্ছে। মাঝপথে এমন এক জায়গায় এবং সময়ে লেখক এদের দেখা করিয়ে দিয়েছেন যখন এই সব বিভিন্ন co-ordinateগুলির আপেক্ষিক সমাবেশ মুহূর্তের জন্য তাদের চেহারা দুটিকে একরকম করে দিয়েছে। কিন্তু হ’কো আর পুঁটলির ভাফা তাদের relativistic motion-এর দিক ও পরিমাণগত গভীর পার্থক্য নির্দেশ করছে।

বয়স নিয়ে কাড়াকাড়ি

তারপরেই দুই স্থিতিহাড়া খোকা-বুড়োর মধ্যে সেই প্রচণ্ড হাতাহাতি। নিঃসন্দেহেই কৌতুকরসই এখানে প্রধান, কিন্তু ঐ অপূর্ব হাস্যরসও বোধহয় তরলিত হয়ে উঠেছে গভীর ইভানিক কল্পনার সূত্র বেয়ে। পুঁটলিচাপা বুধোর ওপর চেপে বসে উধো তাকে হ’কো দিয়ে ঠেঙাঠে ঠেঙাতে বলতে লাগলো, “ওঠ বলছি, শিপ’সির ওঠ।” তারপরেই কিন্তু বুধো পৌঁটলো শুধু

উঠে দাঁড়ালো এবং দুজনের মধ্যে প্রচণ্ড হাতাহাতি লেগে গেল : “ঝটপট ঝটাঝট, দমাদম, ধপাধপ।”

শেষ অবস্থার্তিতে পৌঁছনোর আগে কাকের রহস্যময় ব্যাখ্যাটি একটু ভেবে দেখা যাক : “ব্যাপারটা বুঝতে পারছ না ? উধোর বোঝা বুধোর ঘাড়ের। এর বোঝা ওর ঘাড়ের চাপিয়ে দিয়েছে, এখন ও আর বোঝা ছাড়তে চাইবে কেন ? এই নিয়ে রোজ মারামারি হয়।” এ কি ব্যাখ্যা, না জিলিপির প্যাঁচকে আরো কয়েক পাক পেঁচিয়ে দেওয়া ? তবু দেখা যাক এই প্যাঁচের পাক থেকে কিছু উদ্ধার করা যায় কিনা। “উধোর বোঝা বুধোর ঘাড়ের।” তার মানে কি বোঝাটি আগে উধোর সঙ্গেই লটকানো ছিল এবং সেটিকে সে কোনো কারণে এবং কোনোভাবে বুধোর ঘাড়ের চাপিয়েছে ? “এখন ও আর বোঝা ছাড়তে চাইবে কেন ?” তাহলে কি উধো আবার বোঝাটি ফেরৎ নিতে চায়, কিন্তু বুধো তাতে রাজী নয় ? আরো তথ্য : “এই নিয়ে রোজ মারামারি হয়।” তার মানে কি এদের মধ্যে এই উত্তট বোঝাবদলের নাটক নিয়তই চলতে থাকে ? ঐ বিরাট গোল পুঁটলি বা relativistic mass যার সঙ্গে যুক্ত সে প্রচণ্ড দ্রুত কিন্তু অব-আলোকীয় গতিতে ভবিষ্যতের দিকে ধাবমান। উধোর আগে ঐ অবস্থা ছিল, যে-অবস্থায় সে ক্রমশই বেশী ভারী আর বেঁটে হয়ে যাব্ধিল। নিশ্চয়ই তার সখ হয়েছিল গতিটি আলোর চেয়েও দ্রুততর করে এবং উল্টে নিয়ে একটু অতীতের, অর্থাৎ কম বয়সের দিকে ফিরে যাওয়া, এবং সঙ্গে সঙ্গে figure টিকে একটু হালকা আর slim করে নেওয়া। তাই ভ্রমণপথে সাক্ষাৎকালে কোনো বিচিত্র কায়দায় ঐ relativistic load-টি সে বুধোকে গছিয়ে দেয়। বুধোরও বোধহয় কোনো আপত্তি ছিল না। হয়তো সে অতি-আলোকীয় বেগে শৈশবের দিকে এবং অত্যধিক লম্বতার দিকে গিয়ে গিয়ে বিরক্ত হয়ে এবার আবার ভবিষ্যতের দিকে যাবার একটা সুযোগ খুঁজছিল। সেটাই সে পেয়ে গেল। কিন্তু ইতিমধ্যে পৌঁটলার তারমুহুর্ত উধো অতি-আলোকীয় গতিতে ছুটতে ছুটতে তেরো বছরে এবং আড়াই সেরে পৌঁছে বিতুষ হয়ে আবার ভবিষ্যতের দিকে মোড় ঘুরতে চায়। কিন্তু তা করতে হলে ঐ relativistic massটি আবার পাওয়া চাই। সুতরাং সে বুধোর ঘাড়ের যে-বোঝাটি চাপিয়েছিল সেটি ফেরৎ পেতে চায়। কিন্তু এখন বুধো আর

বোঝা ছাড়তে চায় না। তার হয়তো এখন নেশা চেপেছে, আলোর গতিতে শৌঁতেই হবে, তাই ঐ প্রচণ্ড বোঝার ডারে হটকট করা সত্ত্বেও ওটাকে আঁকড়ে থাকতে চায়।

কিন্তু সংঘর্ষের ফল কি দাঁড়ালো? “মুহূর্তের মধ্যে চেনে দেখি উখো চিৎপাত গুলে হাঁপাচ্ছে, আর বুখো হটকট করে টাকে হাত বুলোচ্ছে।” অর্থাৎ পরিস্থিতি আবার উল্টে গেছে। উখো আর বুখোর আবার অবস্থা-বিনিময় ঘটেছে। উখোই এখন মাটিতে পড়ে হাঁপাচ্ছে, অর্থাৎ relativistic mass-এর পৌঁটালটি আবার তার সঙ্গেই পুনঃসংযুক্ত হয়েছে এবং সে আবার ভবিষ্যতের পথের পথিক হয়েছে। পক্ষান্তরে ভারমুক্ত বুখো এবার অতি-আলোকীয় বেগে অতীতের দিকে ধাবমান হবে।

কিন্তু এই বোঝার ঘাড়-বদল এবং তার ফলে অবস্থার আমূল পরিবর্তনের ফলে উখো-বুখোর মধ্যকার relativistic সম্পর্কটি কেমন যেন গুলিয়ে গেল। তা তো হবেই, কারণ বোঝাটি পুনর্দর্শন করে উখো শৌঁছে খেয়ে আবার ভবিষ্যতের দিকে about turn করে গেল, এবং ফলত বুখোর আকর্ষিমক বোঝাহীনতা তাকে উল্টোদিকে শৌঁছে খাইয়ে অতি-আলোকীয় বেগে অতীতের পথে ধাবিত করলো। গতি, গতিমুখ, ভর, দৈর্ঘ্য সময়-স্থান সবই নিম্নের মধ্যে বদলে যাওয়ার উখো-বুখো যেন তখনকার মত পরস্পরকে হারিয়ে ফেললো। তাই বুখো কান্না শুরু করল, “ওরে তাই উখো রে, তুই এখন কোথায় গেলি রে?” এবং সঙ্গে সঙ্গে ‘উখো কঁাদতে লাগল, “ওরে হায় হায়। আমাদের বুখোর কি হল রে।”

তারপরে তাদের কোলাকুলি এবং গলাজড়িয়ে ধরে কান্নাকাটির আর কোনো বৈজ্ঞানিক তাৎপৰ্য নেই। এটি নিহক এই রহস্যময় নাটকটির কৌতুক-মধুর সমাপন। শুধু, তাদের দুজনেরই গাছের ফোকরের মধ্যে ঢুকে যাওয়া বোধহয় তাদের মহাশূন্যের অসীম পরিসরে মিলিয়ে যাওয়ার প্রতীক—যে রহস্যলোকে আমাদের সমস্ত গতি জীবনের দৃষ্টি আর তাদের অনুসরণ করতে পারে না। Alice-এর Cheshire cat, যার দেহটি মিলিয়ে গেলেও হাসিটি তেঁসে থাকে, সেও দেখা দিয়েছিল গাছের ডালে। চির-অথবা সেছোদাদারও (স-বৌদি) নিবাস গাছে। কীকর্কর গাছের ডালে বসেই তার হিসাবের তেজিক দেখিয়েছিল।

উখো বুখো দুজনেই গাছের অদৃশ্য অভ্যন্তর থেকেই আমাদের দৃশ্যলোকে বেরিয়ে এসেছিল, এখন দুজনেই আবার সেই গাছের ফোকরের মধ্যেই অদৃশ্য হয়ে গেল।

তাহলে ‘হ য ব র ল’-র প্রথমংশটির চমৎকারিত্ব কি মূলত তার মধ্যে প্রতিফলিত বৈজ্ঞানিক চিন্তা-কল্পনার গভীরতা ও সূক্ষ্মতায়? নিশ্চয়ই না। “হ য ব র ল” বিচিত্র উদ্ভট-রস এবং কৌতুকরসের নিখুঁত সংমিশ্রণে গড়া একটি জনবদ্য রসরচনা। প্রতিটি পার্থক্য, সে শিশুই হোক, আর বড়ই হোক, এর থেকে প্রথমত এবং প্রধানত পায় জনাবিল এবং অফুরন্ত মজা। জীবনের উপাদানগুলিকে নানাভাবে উল্টেপাল্টে বহু বিচিত্র, উদ্ভট, অভাবনীয় মূর্তিতে পুনঃ-সম্মিলিত করে দেখানোর যে ক্ষমতা একজাতীয় রসপ্রস্টার মধ্যে দেখা যায় সেই ক্ষমতার চরম পরিচয় পাওয়া যায় এই লেখাটিতে। প্রথমত, প্রতিটি ঘটনা, প্রতিটি image-এর মধ্যে আছে এক অপূর্ব অসম্ভবের খিলিক, যা মনে একই সঙ্গে কৌতুক ও রহস্যের শিহরণ জাগায়। বিতীয়ত, এই অসম্ভব ঘটনা বা image-গুলি একের পর এক ভেসে এসেছে একটি অসম্ভবের sequence-এ। জগতে সমস্ত ঘটনার স্রোত বহু অমোঘ কার্যকারণ-পরস্পরায়। এখানে অসম্ভব ঘটনাগুলি একের পর এক ভেসে এসেছে অসম্ভবেরই logic-এর স্রোতে। একটি পর্বারের পর আরেকটি পর্বার যে কী মূর্তি ধরে আসবে তা আমরা কোনো সময়েই আন্দাজ করতে পারি না, অথচ যখন সেটি আসে তখন সে অসম্ভবের এমন এক নতুন এবং অমোঘ যৌক্তিকতা নিয়ে আবির্ভূত হয় যে তাকে ঐ পরি-স্থিতিতে আমাদের পুরোপুরি লাগসই মনে হয়। বাস্তবকে স্বপ্নলোকে রূপান্তরিত করে সেই কল্পলোকের অন্য-নিয়ম-শাসিত জগতে এই স্বপ্ন বিচরণ এইজাতীয় প্রতিভার যে মান নির্দেশ করে তা বোধহয় আর কোথাও অতিক্রান্ত হয়নি।

কিন্তু কোনো সময়েই একথা ভুলে গেলে চলবে না যে মানুষের চেতনার সমস্ত কিছু কসলই বাস্তব থেকে উদ্ভূত। কোনো একটি রচনা যতই কল্পনারাজিত, যতই স্বপ্নময়, যতই অবাস্তবধর্মী হোক, শেষমিটারে দেখা যাবে ঐ কল্পনা বা স্বপ্ন বা অবাস্তবের পিছনে রয়েছে বাস্তবের অতিমাত্রা—তা সেই প্রতিমাত্রের স্পন্দন

যতই সূক্ষ্ম হোক না কেন। সুতরাং nonsense বা খেলা-রসের রচনার মূলেও বাস্তবের একটা সূক্ষ্ম ভিত্তি না থেকে উপায় নেই। আগেই বলেছি, নিছক খেলাসের সৃষ্টি বলে লেখক নিজেই যাকে অভিহিত করেছেন, সেই ‘আবোল-তাবোল’-এর সবচেয়ে সাধক কবিতাগুলিতেও অনেক ক্ষেত্রেই সেদিনের সামাজিক পরিবেশ সম্বন্ধে লেখকের মর্মভেদী অন্তর্দৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়। ‘হৃষবরল’কে সামগ্রিকভাবে বিবেচনা করলেও এই সত্যটি খুবই স্পষ্ট হয়ে ওঠে। বইটির দ্বিতীয়াধ্যায়, অর্থাৎ হিজি বিজ বিজ, ব্যাকরণ শিঃ ও ন্যাড়ার আবির্ভাবের সময় থেকে জোগাড়-করা আসামী ন্যাড়ার সাত-দিনের কাঁসি আর তিনমাসের জেলের হুকুম হওয়া পর্যন্ত সমস্ত ব্যাপারটি যে আমাদের বহুপ্রশংসিত বিচারপ্রথার একটি নিদারুণ ব্যঙ্গচিত্র তা তো দিনের আলোর মতই স্পষ্ট। এখানেও খেলাধা কল্পনা ও কৌতুকরসের উচ্ছ্বাস জেগে উঠেছে কঠোর সামাজিক বাস্তবের অভিঘাতে—fantasy-র ভাষায় তার equal and opposite reaction হিসাবে। বাস্তব ও খেলাখেলার মধ্যে এই সম্পর্কটি এখানে যতটা স্পষ্ট (শিশু-পাঠকের মনেও এর অর্থাতাস কিছুটা পৌঁছায়) অন্যান্য বহু জায়গায় অবশ্য ততটা নয়, এং কোথাও কোথাও এতই প্রচ্ছন্ন যে তার সূক্ষ্মতম স্পন্দনটি অনুভব করতে না পারলে তার অস্তিত্বই বোঝা যায় না। কিন্তু স্পষ্ট বা প্রচ্ছন্ন যে-ভাবেই হোক, বাস্তবের সঙ্গে এই সম্পর্কের সূত্রটি প্রায় সবাই বর্তমান। শুধু তাই নয়, খেলাসের রূপরচনার প্রাণময়তা, অনুভূতিশীল পাঠকের মনে তার আবেদনের গভীরতা ও স্থায়িত্ব অনেকটাই নির্ভর করে বাস্তব-চেতনার সঙ্গে তার এই প্রচ্ছন্ন সম্পর্কটির ওপর। খেলাসের অনন্য শিল্পী সূকুমারের ক্ষেত্রে এই কথাটি বিশেষভাবে সত্য বলে মনে হয়।

‘হৃষবরল’-র আলোচিত প্রথমাংশটিতে পাওয়া ২৭ আর-এক ধরনের বাস্তবের, সেদিনের নতুন বিজ্ঞানের নিদারুণ

চমকগুলির প্রতিফলন। দ্বিতীয়াধ্যায়ের মত এখানেও বাস্তব-চেতনার অসাধারণ সূক্ষ্মতা ও গভীরতা ছাড়া এই অপূর্ব রস-লোকের সৃষ্টি সম্ভব ছিল না। কিন্তু ‘হৃষবরল’-র সামগ্রিক গঠন সম্বন্ধে আর-একটা প্রশ্ন উঠতে পারেঃ প্রথমাংশের বিজ্ঞানভিত্তিক রসচিত্রগুলির সঙ্গে শেষাংশের সামাজিক ব্যঙ্গচিত্রগুলির সম্পর্ক কী? একই রচনায় পর পর দুটি ভিন্ন বিষয়ের রসরূপায়ণ কেন? মনে হয়, এই সংযুক্তির কারণ, জীবনের শেষ পর্যায়ে (মারাত্মক রোগের প্রকাপে শয্যাগত অবস্থায়) সূকুমারের মনে পারিপার্শ্বিক জগৎ ও জীবনের অন্তর্নিহিত বৈপরীত্য ও স্ববিরোধিতা সম্পর্কে একটা ব্যাপক চেতনা ঘনীভূত হয়ে উঠেছিল। এদেশের সম্ভাব্যমানুষের চেতনা ও জীবনযাত্রার মধ্যে যে কত অত্যন্ত অবিচ্ছাদ্য রকমের উল্টো-পাল্টা জিনিসের সমাবেশ তিনি অনুভব করেছিলেন তার ব্যাপক পরিচয় আ.ছ তাঁর ‘আবোলতাবোল’-এর কবিতাগুলিতে, ‘দ্রিমাংচু’ প্রভৃতি গল্পে এবং ‘লক্ষণের শক্তিশেল’ প্রভৃতি নাটকে। কিন্তু এই সমাজব্যবস্থার উদ্ভট ন্যায়হীনতা সম্বন্ধে তাঁর চেতনা সবচেয়ে তীক্ষ্ণ ও সংহত হয়ে উঠেছে ‘হৃষবরল’-র শেষাংশের বিচারসভাটির চিত্রণে। যে সমাজজীবন এত সভ্য এত সুসংগঠিত বলে পরিচিত তার কেজ্জুলেই এই চরম বৈপরীত্য। Appearance আর reality-র মধ্যে এই নিদারুণ বিরোধিতা। আপেক্ষিকতাবাদ ও কোআন্টম-তত্ত্ব পুরোনো বস্তুজগতের গোছানো ছবিটির মধ্যে যেসব উদ্ভট বৈপরীত্যের সন্ধান দিয়েছিল, সূকুমারের বিজ্ঞান-বিদগ্ধ মন মেনে তার মধ্যে সামাজিক অন্তর্বিরোধেরই একটা image খুঁজে পেয়েছিল। সমাজ-জীবনের প্রকৃত অসংগতি যেন বিজ্ঞান-জগতের ঐ আপাত-অসম্ভব ব্যাপারগুলিরই মত। বিজ্ঞান-লোকের ঐ কুহকচিত্রগুলি তাই সমাজ-জীবনের বৈপরীত্যচিত্রের একটা ভূমিকার মত কাজ করেছে, এবং নিদারুণ কৌতুক-পীড়িত হিজি বিজ বিজের মাধ্যমে একটি থেকে অন্যটিতে উত্তরণ ঘটিয়ে অতি সহজেই।

সুকুমার রায়ের জীবন ও রচনা

বহিরাবরণের দিক থেকে মিল থাকলেও সুকুমারের 'দৃষ্টি' এবং ইউরোপের 'প্যাবস ও এর মা' 'পার্থক্য' এবং 'পরিখা' টিও মূল্যবান। তাঁর ক্যান্টাসির সংস্করণের প্রক্রিয়ারও আত্মীয়তা বর্ণিত। তবে তাঁর রচনার ক্যান্টাসি, প্যাবস ও এর মা'র মতো মিশ্রিত বিভিন্নভাবে মূল্যবান হয়েছে। অতীত পূর্বে তিনি ছিলেন বঙ্গের, তাই অভিব্যক্তির উচ্চতা থেকেই তাঁর পনিপাশের ছেলেমানুষকে বিন্দু করেছিলেন স্নেহে ভর্য সনায়।

১৮৮৭ থেকে ১৯২৩ খ্রীষ্টাব্দ। ছত্রিশ বছরের জীবন-কাল। এই সময়সীমার মধ্যে খান-কুড়ি প্রচুর ভাবনাকে রচনারূপে দান করতে পেরেছিলেন সুকুমার রায়। যদিও মৃত্যু-শয্যায় তাদের মাত্র একখানির প্রেসকপি দেখে যেতে পারেন তিনি।

কবিতা, কাহিনী, নাটক ও প্রবন্ধ—চতুর্বিধ শিল্প-মাধ্যমে নিজেকে বিভিন্নভাবে প্রকাশ করেছিলেন সুকুমার। এদের সবগুলিই যে শিল্প হিসাবে চূড়ান্ত হয়ে উঠেছিল তা নয়, বরং একথা স্পষ্টই মনে হয় যে 'হৃদয়বল', 'আবোল তাবোল' ও 'চলতিচলকরি' যেভাবে পাঠকের প্রাথমিক আমোদ ও পরবর্তী সূক্ষ্মতর ভাবনার চাহিদাকে সন্তুষ্ট করেছে, একই সঙ্গে বিভিন্ন বঙ্গী ও বিচিত্র রূপের পাঠককে স্পর্শ করেছে, অন্য লেখাগুলি তেমন পারে নি। তাতে অবশ্য শিল্পী হিসাবে সুকুমার রায়ের অমন্যতা, বৈচিত্র্য ও গভীরতার কোন হানি হয় না, বরং তাঁর আপাত-হাস্যরসাত্মক রচনার পিছনে যে অমলিন ও শঙ্কু মনটি ছিল তাঁর জন্য ও তাঁর প্রকাশভঙ্গির অভূতপূর্ব অন্তরঙ্গতার জন্য তিনি আমাদের চিরকালের আপনজন হয়েই থাকেন। তাঁর রচনার ব্যবহৃত প্রতিটি শব্দ—যা কৌতুকের কথা মেখে

সর্বদা হাসে—তা শেষ পর্যন্ত একটি আদৌকিত মনকেই প্রকাশ করে। এ হাসি, এ আলো মধ্যমিত বাঙালির অন্যতম প্রাণসংসারী শক্তি।

শিল্পীর ভূমিকায় সুকুমার রায়ের অনন্যতা কোথানে? বলাই বাহুল্য, লেখক তাঁর নিজস্ব অভিজ্ঞতায় আলোর জীবন-যাত্রার স্বন্দ ও তার অন্তর্নিহিত অসঙ্গতিকে বিশিষ্ট রূপ দেন। তখন আর তা কেবল তাঁর ব্যক্তিগত ও সমসাময়িক হয়ে না থেকে টুকরো সময় ও একক জীবনের ক্ষুদ্র গভিকে পেরিয়ে যায়।

সুকুমার রায়ের লেখার অমলিন হাসি ও আমোদে তাঁসা মাল-মশলা যে রচনার প্রাথমিক স্তর, কৌতুকী আবরণ তা একটু পরেই বুঝতে পারি আমরা। শিল্পিত আবরণে ঢাকা তাঁর অনুভূতি ও বক্তব্যকে লুকিয়ে নিয়ে লেখাগুলির হাস্যময় মুখগুলি প্রাথমিকভাবে আকর্ষণ করলেও, অন্যতর, গভীরতর আকর্ষণের সম্মুখীন হই তাঁর লেখার দ্বিতীয় স্তর আবিষ্কারের পর।

তাঁর অব্যবহিত পূর্বের ও সমকালীন বাংলা দেশের

জীবনযাত্রায় যে স্বপ্ন, অসঙ্গতি ও অতিরিক্ত সুকুমারের নজরে পড়েছিল, সচেতন লেখকের মতই তাদের শিল্পিত রূপ দিয়েছেন তিনি।

১. “আজগুবি নয়, আজগুবি নয়, সত্যিকারের কথা—
ছায়ার সাথে কুস্তি করে গায়ে হল ব্যথা!”

(‘ছায়াবাজি’/আবোলভাবোল)

২. “হাঁ, এ তো বোঝাই যাচ্ছে—চন্দ্রবিন্দুর চ, বেড়ালের
তালব্য শ, রুমালের মা—হল চশমা। কেমন, হল তো?”
(হ য ব র ল)

৩. “ঈশান। কি হয়েছে? এই আপনার চলচিত্ত-
চঞ্চরি? এসব কি? ঈশানবাবুর ছায়া ঘুরছে—লাটাই
পাকাচ্ছে—আর ঈশানবাবু গোঁও খাচ্ছেন। পেটের ভিতর
বিরুটি অঙ্ককার হাঁ করে কামড়ে দিয়েছে—চাঁচাতে পারছেন
না, খামি নিঃশ্বাস উঠছে আর পড়ছে—সব ব্যাপসা দেখছে—গা
ঝিমঝিম—নাক ডমিকা খাটি—

ভবদুলাল। বাঃ! ওগুলো ত আপনাদেরই কথা। শুধু
নাক ডমিকাটা আমার লেখা।” (চতুর্থ দৃশ্য/চলচিত্তচঞ্চরি)

‘সুকুমার-সমগ্র রচনাবলী’ থেকে নমুনা হিসাবে আমি
তিনটি অংশকে গ্রহণ করেছি। বাল্যে এই অংশগুলি পড়ে
আমাদের কত নির্জন দুপুর হাস্যোদ্বল হয়ে উঠেছে, এখনও
এইসব লেখা পড়লে বয়স্ক মুখের রেখা চিরে এক চিলতে
হাসির রোদ ছড়িয়ে পড়ে। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গেই সতর্ক হয়ে যাই
আমরা, লেখার দ্বিতীয় স্তর আন্দোলিত করে আমাদের।
তখন ‘ছায়াবাজি’ কবিতাটি মনে করিয়ে দেয়, কত অপ্রয়োজনীয়
কলহে মত্ত হয়ে জীবনের খেই হারিয়ে ফেলি আমরা, পায়ে-পা
দিয়ে ঝগড়া করে শক্তিক্রয় করি, লক্ষ্যে পৌঁছনো আর হয়
না। ‘হ য ব র ল’র অংশটি মনে করিয়ে দেয়, অজ্ঞভাবে
তত্ত্ব-প্রচারের উগ্রতায় আমরা কীভাবে জোর ফেরে হিসাব
মেলাই, ‘বেড়াল’-এর থেকে ‘তালব্য শ’-কে খুঁজি। আর
‘চলচিত্তচঞ্চরি’? সে তো, ভবদুলালের কথা অমৃতসমান/
সুকুমার রায় কহে শুনে পুণ্যবান।

উনিশ-শতকীয় নবজাগরণের বিশাল কর্মকাণ্ডের, চিন্তা ও
পরিকল্পনার বিস্তৃতির পায়ের তলায় সর্বদা মাটি ছিল কি-না—

থাকলেও সাধারণ মানুষের জীবনে তা কতখানি অর্থবহ হয়ে
উঠতে পেরেছে, সে সম্বন্ধে অনেকেই সন্দেহ আছে। পরবর্তী
যুগের অর্থাৎ বিংশ শতাব্দীর প্রতিনিধি হিসাবে সুকুমার রায়
যেন পিছন ফিরে ঐ যুগের কিছু হাস্যকর অসঙ্গতির পর্যালোচনা
করেছেন নিজস্ব চোখে।

এই সময়ে বাংলা দেশে বিভিন্ন-বিচিত্র সভা ও সমিতি
গঠিত হতে দেখা যায়। ‘জমিদার সভা’, রাজনারায়ণ বসুর
নেতৃত্বে ‘সুরা নিবারণী সভা’, ‘সঞ্জীবনী সভা’ (‘হামচুপামু-
হাম’, এটির উদ্দেশ্য ছিল, রবীন্দ্রনাথের মতে, ‘উত্তেজনার
আগুন পোহানো’) প্রভৃতির নাম মনে পড়ে। জনসমাজে
তখন একই সঙ্গে সামন্ততন্ত্র ও নব্যগণিকতন্ত্রের সাজপোশাক,
মাথার উপরে ট্রিটশ। এই বিভিন্ন উপাদানে গঠিত সমাজের
পরস্পর-বিরোধী উদ্দেশ্য একধরনের অসঙ্গতি-জাত কৌতুকের
জন্ম দেয়। ‘চলচিত্ত চঞ্চরি’-র একদিকে ঈশানবাবুর, সত্যাবাহন-
বাবুর ‘সাম্য সিদ্ধান্ত সভাগৃহ’ ও ‘সমীক্ষা মন্দির’, অন্যদিকে
শ্রীধরদেবের নেতৃত্বে প্রতিষ্ঠিত নবীনবাবু প্রভৃতির ‘শ্রীধর-
দেবের আশ্রম’। এইসব গোষ্ঠীর ‘সাম্য সাধনাদি’, ‘বিবিধ
মৌলিক বিষয়ে সম্যক শিক্ষাভাসজনিত স্বভাষিত বিচারহীনতা’,
‘বিবেকহ্রস্তির নানা বৈষম্যঘটিত অবিমূঢ়াকারিতা’ প্রভৃতি
উচ্চচিন্তারূপ ‘ধূপের ধোঁয়া’ ও ‘দীপের আলো’র যাদের চিন্তা
ক-ক্রম আবছা—তাদের নিয়ে লেখক এখানে সম্মেলন
আয়োজন করেছেন।

সুকুমার-সাহিত্যে হাস্যময়তার অন্তরে এই যে অন্যন্তর
বক্তব্যের চোরাগোত্র, আশোদ-আহ্লাদের মোড়কে এই যে
সমাজ-সচেতনতার নিগূঢ় দৃষ্টিভঙ্গি—এই দ্বিতীয় স্তরের
উপস্থিতি তাঁর লেখা একটি চিঠিতে প্রত্যক্ষভাবে বেরিয়ে এসেছে।
আমাদের কাছে যিনি সপ্রাণ ব্যক্তিত্বের তুমুল উল্লাসে সাধারণ-
ভাবে পরিচিত, বৃকের ভিতর তিনি যে কতবড় ক্ষত নিয়ে পথ
চলেছিলেন, তা এর প্রতিটি লাইনে প্রকাশিত। ২৩শে অগস্ট
১৯২০ সালে প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশকে লেখা এই চিঠিতে
সুকুমার স্পষ্টই জানাচ্ছেন : “আশার কথা, আনন্দের কথা,
optimism-এর কথা এক বর্ণও সত্যি সত্যি বিশ্বাস করি
না। বারবার করে বলি, খুব বেশী বেশী করে বলি এইজন্য
যে বিশ্বাস করবার প্রবৃত্তি মনের মধ্যে আছে। আসলে মনে

মনে যা বিশ্বাস করি তা ঠিক উল্টো—rampant, morbid, out and out pessimism”। আমাদের বেঁচে থাকার প্রতি মূহূর্তের বেদনাকে যিনি হাসির স্বর্ণাধারায় ধুইয়ে দিয়েছিলেন, যেন মনে হয়, এইভাবে মহাদেবের মত, সামাজিক জীবনের স্বাভাবিক গরল তিনি পান করে অভিভাষকের ভূমিকায় উত্তীর্ণ করেছিলেন নিজেকে। ব্যক্তিগত জীবনের অনুভূতিতে, এবং তা থেকে উৎসারিত স্বাভাবিক শিল্পকর্মের মধ্যে এইভাবে তাঁর দেখান, তাঁর লেখান রসরূপের বিস্তার উপস্থিতি সত্যই হয়েছিল।

কিন্তু সমাজের অসঙ্গতি, অন্যায় ও অতিরেককে তিনি তো অন্যভাবেও, বিক্রমের কশাঘাতেও, অস্থির করতে পারতেন—যেমন করেছিলেন হাসির গানে বিজেন্দ্রলাল? সমকালীন কবি ও কবিতার প্রতি বিরক্ত বিজেন্দ্রলাল অন্যায়সে লিখেছিলেন :

আমি একটা উচ্চকবি, এমনি ধারা উচ্চ,—

শেলি, ভিক্টর হিউগো, মাইকেল, আমার কাছে তুচ্ছ

আমি নিশ্চয় কোনরূপে স্বর্ণ থেকে টস্কে

পড়েছি এ বনভূমে বিধাতার হাতে কস্কে।...

আমি লিখছি যেসব কাব্য মানব জাতির জন্যে

নিজেই বুঝি না তার অর্থ বুঝবে কি তা অন্যে।”

(‘আনন্দবিদায়’ নাটকের গান)

একই মনোভাব সুকুমার রায়ের হাতে পড়ে বিশ্বেষের তীব্রতা হারিয়ে অমল হাসির রসে ডরপুর হয়ে উঠেছে। সচেতন শিল্পী হিসাবেও তাঁর দৃষ্টিভঙ্গির স্বাভাব্য এই অমলিনতায় :

বলছিলাম কি, আমি একটা বই লিখেছি কবিতার

উচ্চ নকম পদ্যে লেখা আগাগোড়াই সবি তার।

তাইতে আছে “দশমুখে চায়, হজম করে দশোদর

শ্মশান ঘাটে শল্যনি খায় শশব্যস্ত শশধর।”

এই কথাটার অর্থ যে কি, ভাবছে না কেউ মোটেও,

বুঝছে না কেউ লাভ হবে কি, অর্থ যদি জোটেও।

(‘অবুঝ’/খাই খাই)

একদিকে যেমন বিক্রমের কশাঘাতে বিশ্বাসী ছিলেন না সুকুমার, তেমনি অন্যদিকে চারপাশের জীবনযাত্রার মধ্যে যেসব

অসঙ্গতি চোখে পড়ে, তাদের নিয়ে বিষাদময় শিল্পসৃষ্টিতেও মন ছিল না তাঁর। ‘গোরা’তে রবীন্দ্রনাথ যেভাবে নব্যশিল্পতন্ত্রের পুনরুজ্জীবনের হবি আঁকছিলেন গোরা’র অশ্বেষণের মাধ্যমে, তার নিজের তুল ডালার মধ্যেই ঐ অশ্বেষণের বিসর্জন ঘটল। ফলে গোরা’র সেই বিশাল কর্মকাণ্ডের স্বপ্ন ও গভীর বিশ্বাসের পরিপ্রেক্ষিতে তার স্বপ্নভঙ্গকে অপচয়-জনিত হতাশা ও পতনের জন্য ট্রাজিক বলে মনে হয় আমাদের। সুকুমার রায়ের দৃষ্টিভঙ্গিই ছিল আলাদা। গোরা’র অসঙ্গতিকে যদি তিনি শিল্পরূপ দিতেন, হয়তো তার রস হত কৌতুকের।

সামাজিক জীবনের এই বহুবিধ অন্যায়, অসঙ্গতি ও অতিরেক-কে সুকুমার রায় কোন্ প্রক্রিয়ার মাধ্যমে হাস্যরূপান্তরিত করলেন? সাধারণভাবে মনুষ্যচরিত্রের ব্যবহারে যে অতিরেক ও অসঙ্গতি লক্ষ্য করি আমরা, তাকে তেমন অভিনব বলে বোধ হয় না আমাদের। কিন্তু ঐ অতিরেক ও অসঙ্গতিকে যখন তাদের আধার অর্থাৎ একটি মানুষ্যের চরিত্র থেকে বার করে নিয়ে এসে তাদেরই একটি পৃথক ব্যক্তিত্বের রূপ দিয়ে সাজানো হয়, তখন তা-ই হাস্যকররূপে জড়ুত ও বিচিন্ন বলে মনে হয়। যেন অনুবীক্ষণ যন্ত্রের মাধ্যমে একটি বীজাণুকে বৃহত্তর করে বিকট রূপ দেওয়া হয়। সমাজের দেহেও লুকিয়ে আছে এইরূপ নানা অন্যায় ও অসঙ্গতির বীজ। সাধারণভাবে তাদের সম্বন্ধে আমরা সচেতন নই; কিন্তু তাদের আলাদা করে ও বৃহত্তর করে দেখিয়ে দিলে প্রথমে হাসি পায় আমাদের—অনুভূতির পরবর্তী স্তরে সত্যক ও সচেতন হয়ে উঠি আমরা।

‘হ য ব র ল’-র প্যাঁচারূপী বিচারকের ঘুমিয়ে পড়ার দৃশ্যটিকে এইভাবে ব্যাখ্যা করতে চাইছি আমরা। লক্ষণীয় যে বিচারক রূপে প্যাঁচাকে নির্বাচন করা হয়েছে, যে-কিনা দিবা-লোকের মুক্ত আলোয় তাকাতে পারে না। অ্যালিসের গল্পের বিচারদৃশ্যে নেংটি হ’দুরের ঘুমিয়ে পড়ার সঙ্গে ‘হ য ব র ল’-র বিচারকের ঘুমিয়ে পড়ার দৃশ্যটি শুধুই ক্রাঞ্চনিক মজার ব্যাপারে তুলনীয় হতে পারে। অ্যালিসের কাহিনীতে নেংটি অকিঞ্চিৎকর একটি চরিত্র, কিন্তু ‘হ য ব র ল’-এ খোদ বিচারকই সুমুগ্ধ। তখন মনে হয় শুধু তথাকথিত বিচারালয় নয়, জীবনের স্বাভাবিক বিচারদৃশ্যই কি এই অবহেলা ও অজ্ঞানত আমাদের

নজরে পড়ে না? বিচারালয়কেও, তখন জীবনের বিভিন্ন-বিচ্ছিন্ন ফললাভের নির্ধারিত ও সংযত প্রতীক বলে মনে হয়। জীবনযাপনের উদ্দেশ্যহীনতা অর্থহীনতা ও কেন্দ্রীয় নিশ্চয়তার অভাববোধটিকে এইভাবে ‘হ য ব র ল’ স্পর্শ করেছে এবং প্রাত্যহিক জীবনে বিচারকের অজ্ঞতাকে আরও বাড়িয়ে শিল্পে যখন প্যাটার্নপী বিচারককে স্রেফ খুম পাড়িয়ে দেওয়া হল, তখন প্রথমত দৃষ্টির চমৎকারিত্ব আমাদের হাসিয়ে দিলেও পরবর্তী স্তরে আমাদের সচেতনতার মাত্রাটিকে স্পর্শ করল।

এভাবেই ‘আবোলতাবোল’-এর ‘গোঁফ চুরি’, ‘কাতুকুতু বুড়ো’, ‘গানের গুঁতো’ প্রভৃতি কবিতাকে বিশ্লেষণ করা যায়। চ্যাপলিনের সিনেমার মত এগুলিও ‘human experiences exaggerated’। এছাড়া ‘ছায়াবাজি’ কবিতায় ‘ছায়ার সঙ্গে কুড়ি করে গাজে হল ব্যথা’ পংক্তিতে, চড়াই ক্ষাপা’য় পাগলা জসাই-এর সর্বত্র শব্দ দেখার পাগলামিতে, ‘হাতুড়ে’ ডাক্তারের মানুষ খুন করার কেরামতিতে, ‘বুঝিয়ে বলা’র ‘দুর্দান্ত পাতিতা-পূর্ণ দুঃসাহ্য সিদ্ধান্ত’-এ আপাতহাস্যরস সৃষ্টির পরিবেশ প্রধান হয়ে উঠলেও রূপকার্থে এরা সবাই মনুষ্য-আচরণবিধির অসঙ্গতি ও অতিরেকের দিকেই অঙ্গুলিনির্দেশ করছে। যেখানে সেই অসঙ্গতি অন্যান্যের নামান্তর সেখানে (যেমন ‘বাবুরাম সাপুড়ে’) লেখকের বাঁকা হাসির ব্যঙ্গও আচ্ছন্ন পড়েছে। অবশ্য সর্বত্রই আপাত-হাস্যের বা কবিকল্পনার মনোহারা পরিমণ্ডলটি অটুট ও অক্ষুণ্ণ থেকে এদের শিল্প-মর্ষাদা রক্ষা করেছে।

এই রচনার প্রথমে ব্যবহৃত ভবদুল্লভের উদ্ধৃতিটিকেও এইভাবে ব্যাখ্যা করা যায়। ‘চলচিচ্চকরি’ নাটকে ঈশান প্রভৃতির নিরর্থক বাক-সর্বস্বতাকে সে আরও ‘mundane’ স্তরে নামিয়ে এনে আপাত-হাস্যের পরিমণ্ডল রচনা করলেও আসলে তাদের কথায় ও ব্যবহারের মধ্যে যে ভূমিহীন ও অসংলগ্ন চিন্তার পদ্ধতি, তাকেই সৃষ্টিয়ে তুলেছে আমার তো মনে হয় যে তাঁর সৃষ্টি শিল্পের যে চরিত্রটির মধ্যে সুকুমার বিশিষ্টভাবে প্রকাশিত, সে ভবদুল্লাহ। চারপাশের হাস্যকর ও অতঃসারশূন্য গভীর ভাবিকতার আবহাওয়ার বিপরীতে দাঁড়িয়ে আছে ভবদুল্লাহী কৌতুকবোধ—যার আপাত-নিপাট সরল প্রবের খোঁচায় অসঙ্গতিতে ভরা ভাবরাজ্যের বেলায়

মূর্ত্তে চুপসে গেছে। হাস্যকর ও নিরর্থক কল্পনায় মত্ত দুটি প্রতিপক্ষের মধ্যে সে-ই সার্থক তৃতীয়পক্ষ।

তাহলে দেখা যাবে, তাঁর রচনায় পারিপার্শ্বিক জীবনের বিচিত্র ফাঁকিকে অন্যতর রূপের মাধ্যমে প্রকাশ করেছেন সুকুমার রায়। রূপকের ঐ আবরণ হাসির জন্ম দিলেও, সচেতন হয়ে এ কথাও ভাবতে হয় আমাদের যে আগন্তিক সমস্যারই বহিত রূপ ঐগুলি। এই যে মূলের সমস্যাকে বাড়িয়ে অন্যতর রূপ দিয়ে পাঠককে সচেতন করার প্রচেষ্টা—এই ব্যাপারটা অ্যাবসার্ড শিল্পেও লক্ষ্য করা যায়। অবশ্য অ্যাবসার্ড ছাড়াও শুদ্ধ রূপক, নন-সেন্স, ফ্যানটাসি প্রভৃতির চিহ্নও সুকুমার রায়ের লেখায় স্পষ্ট। সবগুলি মিলে-মিশে মিশ্র-রূপেও বিভিন্নস্থানে মূর্ত হয়েছেন অনেককালের। এমনকি যেখানে অ্যাবসার্ডের সঙ্গে মিল পাওয়া যাবে, সেখানে অমিলও স্পষ্ট। তবে বিস্তারিতভাবে সেই প্রসঙ্গে আলোচনার পূর্বে প্রাথমিকভাবে অ্যাবসার্ড সম্বন্ধে দু-এক কথা বলে নেওয়া যায়।

অ্যাবসার্ড ও সুকুমার

পাহাড় থেকে অবতরণকালে নীট্‌পে-কল্লিত জরথুস্ট্র এক সম্মাসীর দেখা পান জললে। ইনি জরথুস্ট্রকে শহরে যেতে বারণ করেন ও তাঁর সঙ্গে বেতুল নাচে-গানে মূচ্ছ হয়ে ঈশ্বরের জন্য কৈদে-হেসে সেই জললেই বাস করার পরামর্শ দেন। নারাজ জরথুস্ট্র শহরের দিকে রওনা দেবার সময় অবাধ হয়ে ডাবেন, ‘ঈশ্বর যে যান্না গেছে, এই খবরটাই লোকটা জানে না।’

১৮৩৩ খ্রীষ্টাব্দে নীট্‌পের ‘জরথুস্ট্র উবাচ’ প্রকাশিত হয়। তারপর থেকে এমন মানুষের সংখ্যা ক্রমশ বর্ধিত হয়েছে, যারা নীট্‌পের মতই মনে করেন যে ভগবান যান্না গেছেন। তাই তাঁরা এখন এমন-এক বিশ্বে অবস্থিত, একদা যার একটি কেন্দ্রবিন্দু ছিল। সেই কেন্দ্রবিন্দুর অভাবে সাধারণভাবে মানুষের জীবনযাত্রা উদ্দেশ্যহীন হয়ে পড়েছে। তাকে তাই রীতিমত স্থবলিত, উদ্দেশ্যহীন—এককথায় অ্যাবসার্ড বলে মনে হয়। এই ধারণা থেকেই

আবসার্ড শিল্পের যাত্রা শুরু। এর ফলে পুরনো মূল্যবোধ থেকে উৎসারিত শিল্পসৃষ্টি করাকে অনেকে নিরর্থক, অনাবশ্যক, অনুপযুক্ত বলে মনে করলেন।

মজার ব্যাপার হল এই যে আবসার্ড শিল্পও মানুষকে ভগবৎ-অশ্বেষার মতই ছড়া বেঁধে মাতিয়ে রাখে, বেড়ুল স্বাবহারের প্রতিক্রিয়ায় হাস্যরস উৎপন্ন করে। কিন্তু এতদূত্থের তত্ত্ব এইখানে যে ঈশ্বর উদ্দেশ্য নয়, বরং এই জাগতিক বিশৃঙ্খলা ও যুক্তিহীনতা ও জীবনরত্নের কেন্দ্রীয় সত্যবিন্দুর অভাববোধ সম্বন্ধে সক্রিয় ও সচেতন করাই আবসার্ড শিল্পের অভিপ্সা। ঐশ্বরিক উপস্থিতির অভাবে, কেন্দ্রাভিগম উদ্দেশ্যের অভাবে মানব-অস্তিত্ব বিহীন, বিভিন্ন—কোন সাধারণ আদিক সত্যায় সন্তুষ্ট নয়। আবসার্ড শিল্প মুগ্ধ, সম্ভ্রান্ত, নিশ্চিত মানুষকে আঘাত করে 'বর্তমান চেতনায় নিয়ে এসে 'ultimate reality of his condition' সম্পর্কে সচেতন করে।

এই সচেতনতার কাজটি অনেক সময়ই একটি ব্যঙ্গাত্মক ঘটনাক্রম হয়ে আসে। এই প্রসঙ্গে ক্যামুর 'দ্য মিথ অব সিসিফাস' কে মনে পড়ে, যেখানে মানবজীবনের উদ্দেশ্যহীনতা বোঝাতে গিয়ে তিনি কাচঘরে আবদ্ধ মানুষের টেলিফোন কল্লার নির্বাক মুকাদ্দিনয়ের ভঙ্গিমার কথা সম্বন্ধ বসেছেন। এবং তিনি যে কেন বলেছিলেন "কতগুলো শব্দের অর্থ আমি খুঁজি না, তাদের মধ্যে একটি হল 'পাপ'" তা-ও এবার বুঝে যাই আমরা।

এই অর্থহীন, অভ্যস্ত, ষাটিক, যুগ্ম ও অনবচেতন মনকে আবসার্ড শিল্প ফুটিয়ে তোলে। স্যুররিয়্যালিস্ট চিত্রীও প্রথাসিদ্ধ, ব্যাকরণসম্মত মাধ্যমের দ্বারা তাঁর অনুভূতিকে মূর্ত করতে না পেরে, মানবমনের অস্তিত্ব এই জটিল, ব্যাখ্যাহীন ভাবরূপকে তাঁর হৃদিতে ফোটাতে চান। অবশ্য এইটুকুই এঁদের মিল, রসরূপের বিচারে এঁরা স্বতন্ত্র, অনেকসময় দূরবর্তী।

এখানেই অবশ্য আবসার্ড তত্ত্বের সঙ্গে সুকুমার-চেতনার একটা বড় পার্থক্য সম্পর্কে সচেতন হওয়া প্রয়োজন। ব্রহ্ম-চেতনায় বিহীন আদিক সুকুমার রায় সেই অর্থে কখনোই জাগতিক বৃত্তকে ঈশ্বরশূন্য করে ভাবতে পারেন না। ফলে

একটা স্তর পর্যন্ত পরিপার্শ্বকে অসঙ্গতির শিকার হিসাবে দেখলেও সুকুমার রায়ের শিল্পের মধ্যে জীবনের কেন্দ্রহীন বা ঈশ্বরহীন অস্তিত্বচেতনা অনুপস্থিত। তথাপি তাঁর লেখার ক্ষেত্রে যে আবসার্ডের মিল খুবই ঘনিষ্ঠ, তার কতগুলি কারণ আছে। প্রথমত, পরিপার্শ্বের অসঙ্গতি, অন্যান্য ও অবিচারে তাঁর মন দোলায়িত হয়েছিল; দ্বিতীয়ত, আবসার্ড-তত্ত্ব বা দর্শনের সঙ্গে শেষ পর্যন্ত তাঁর জীবনদর্শন সচেতনতায় না মিললেও ঐ তত্ত্ব থেকে জাত ঐ শিল্পের মেজাজের সঙ্গে তাঁর শিল্পের স্বভাব-নৈকট্য ও সাদৃশ্যও চোখে না-পড়ে পারে না।

তাছাড়া, ১৯২০ সালের আগস্ট মাসের ২৩ তারিখে প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশের উদ্দেশে তিনি যে আট পাতাব্যাপী দীর্ঘ পত্ররচনা করেছিলেন, তাতে তাঁর বিশ্বাসী মনও যে কীভাবে অন্তর্ভুক্ত ছিল, তার ঘনিষ্ঠ বিবরণ পাওয়া যায়। ঈশ্বরে সমাপিতপ্রাণ সুখী ও নিশ্চিত হৃদয়ের বদলে সেখানে ফুটে বেরিয়েছে ইতিহাস ও অভিজ্ঞতায় পুষ্ট পরিপার্শ্ব সম্পর্কে সচেতন একটি মানুষের দ্বিধাদীর্ণ মন—এতদিনের অভ্যাসের, বিশ্বাসের পাথর তেলে যিনি বাইরে আসতে চাইছেন। হয়ত এই অন্তর্ভুক্ত ও তার পরিশ্রম থেকেই মৃত্যুচেতনা গ্রাস করেছিল তাঁকে। অস্ত্রত ব্রাহ্মসমাজ সম্পর্কে তিনি যে হতাশ, তিক্ত ও প্রত্যাখীন হয়ে পড়েছিলেন, এই চিন্তা পড়লে তাতে আর কোন সন্দেহ থাকে না।

আবসার্ড-এ এই বিশৃঙ্খল জগত, তার করুণ ও অব্যবস্থিত উপস্থিতি সম্পর্কে দর্শক/পাঠককে সচেতন করা হয়। এই করুণ ও অব্যবস্থিত অস্তিত্ব আলিসের বিভিন্ন রূপাকৃতির (গল্পের শুরুতেই সে মিশ্র স্বাদ-গন্ধের চাটুনি খেয়ে, কেকের টুকরো কামড়ে, জাপানি পাখা হাতে নিয়ে বারবার অস্বাভাবিক লম্বা বা ক্ষুদ্রায়তন হয়ে গেছে) ও বিভিন্ন লোকের কাছে তার বিভিন্ন পরিচয় থেকেই স্পষ্ট হয়ে গেছে।

'হ য ব র ল'র 'কি মুশকিল। ছিল রুমাল, হয়ে গেল একটা বেড়াল।' জমনি বেড়ালটা বন্ধে উঠল 'মুশকিল আবার কি? ছিল একটা ডিম, হয়ে গেল দিঘি একটা পঁয়াকপঁকে হাঁস। এ তো হামেশাই হচ্ছে।' আমি ধানিক ডেবে বজলান 'তাহলে তোমার এখন কি বলে ডাকব?

তুমি তো সত্যিকারের বেড়াল নও, আসলে তুমি হচ্ছ কুমাল।' বেড়াল বলল 'কুমালও বলতে পার, চন্দ্রবিন্দুও বলতে পার।' এই অংশটিও আমাদের বক্তব্যকে ফুটিয়ে তুলছে, অর্থাৎ কারুরই কোন স্থির সনাক্তকরণ ঘটছে না।

যেহেতু অন্যান্য শিল্পবোধের মত পূর্বপরিবর্তিত, শৃঙ্খলাবদ্ধ ঘটনাস্রোতকে সে হাজির করে না, বরং শিল্পীর অন্তর্দৃষ্টির পরিবেশ সৃষ্টি করে, তাই অ্যাবসার্ড তথাকথিত যুক্তিশৃঙ্খলের বদলে (যা কেন্দ্রাভিগ কোন স্থির অস্তিত্বের আঁধারে আজ অর্থহীন) মূর্ত ডাবরূপের ভাষায় কথা বলে। সেজন্য তথাকথিত 'বন্দুক্কাধ নাটকীয়তা', 'যৌক্তিকতা', 'উচিত্যবোধ' বা 'সমস্যা-সমাধান' প্রভৃতির বদলে এতে শুধু মানবজীবনের আপত্তিক উপস্থিতিকেই ফুটিয়ে তোলা হয়। এই শুধু-বোঁচো থাকার উদ্দেশ্যহীন যাত্রায় একই জীবনের যে বিভিন্ন খণ্ডিতমূর্তি, তাকে অস্তিত্ববাদের দর্শনেও ফোটানো হয়েছে, অবশ্যই অন্য ভাবে, অন্য সূত্রে, অন্য উদ্দেশ্যে।

অনেকে মনে করেন যে আমাদের অনুভূতিগুলি প্রত্যক্ষত কতকগুলি রূপাকৃতির জন্ম দেয়। বিশ্লেষণী চিন্তার মাধ্যমে তাকেই আমরা সাধারণ প্রকাশভঙ্গিতে অনুবাদ করি। সৃষ্টিশীল অনুভূতিপ্রবণতা এইভাবে বিশ্লেষণী মূর্ত্যুপ্রবণতার দ্বারা প্রভাবিত, বাধাপ্রাপ্ত ও খণ্ডিত হয়। এ যেন খানিকটা মিরিক কবিতা ও গদ্যপ্রবন্ধের স্বভাবসুলভ বিভিন্নতা ও তা থেকে উৎপন্ন দ্বন্দ্বের মত। অ্যাবসার্ড, এক অর্থে, কাব্যিক এই রূপপ্রকাশকেই বিশিষ্ট যাত্রা ও ভাষা দেয়। তখন তার গদ্য-ভাষাও কোন কোন ক্ষেত্রে গদ্যের স্বভাবচ্যুত হয়ে যুক্তিশৃঙ্খল, বিশ্লেষণী দক্ষতা বা বিবরণী প্রতিভার বদলে শিল্পীর মনোজগতের একান্ত প্রত্যক্ষ, কোন কোন ক্ষেত্রে অরূপ চিন্তা ও রূপাকৃতির স্বভাব-বিশিষ্ট হয়ে ওঠে। তথাকথিত ভাষায় প্রকাশের বাইরের এই সত্যকে অ্যাবসার্ড ধরে রেখেছে : তার ঐ ধারণ-ভঙ্গিমায়ে অ্যাবসার্ড শিল্পের ষ্টাইল।

এই প্রসঙ্গে 'হ হ হ র জ' ন্যাড়ার গাওয়া "লাল গানে নীল স র হাসি-হাসি পজ" লাইনটিকে নেওয়া যেতে পারে। গানের সুরের বর্ণচিত্র সচেতনভাবে আমরা করি না; তা থেকে যে পজ বেরিয়ে আসতে পারে, তাও যুক্তিপূর্ণ আমাদের মন মেনে নেয় না। সুরের জালে অনেকেরই ছবি আঁকি, তখন তাতে

বর্ণের প্রলেপও লাগাই, কিন্তু প্রচলিত পদ্ধতিতে তাকে ব্যক্ত করি কি ?

কিংবা 'অ্যানিস'স অ্যাডভেঞ্চারস ইন ওয়াশিংটন'-এর ষষ্ঠ পরিচ্ছেদের শেষে কথা বলে বেড়াল মেভাবে অদৃশ্য হয়ে গেলে ও তার বর্ণনা প্রসঙ্গে লেখক যখন বলছেন "and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail and ending with the grin which remained some time after the rest of it had gone", তখন আমরা স্পষ্টই বুঝতে পারি যে যদিও অবয়বহীন এই হাসিটুকু আমাদের অবচেতন মনের দৃশ্যের জগতে অনেকক্ষণ ঝুলে থাকতে পারে, বাস্তবিক প্রথাগত কাহিনীতে বা যুক্তিপূর্ণ ভাষায় তাকে প্রকাশ করা যায় না। কবিতার বিষয়ভূক্ত এই নিরাশ্রয় মূর্চ্ছিক হাসিটুকু উদ্ভটের দিগন্তে চিরন্তনে ঝুলে রইল।

ইতিপূর্বে দেখেছি যে অ্যাবসার্ড শিল্পের মত সুকুমারের বিভিন্ন কবিতায়, নাটকে, কাহিনীতে মনুষ্য-ব্যবহারের অসংলগ্ন, অসংগত দিকগুলিকে বাড়িয়ে বিকট করে দিয়ে পাঠককে কীভাবে সচেতন করা হয়। ভাষার ক্ষেত্রেও কথাটা সত্য। ভীষ্মের ছড়ায় বা হামটি ডাম্‌টির জগতে, আসলে ইতিপূর্বে প্রকাশিত চবিত্ত চব্বিগের ভাষাকে ও চিন্তাকে সূক্ষ্মভাবে ভ্যাঙানো হয়েছে। অথচ এই ভাষাই বর্তমান পৃথিবীতে ঝুল ও প্রবল প্রতাপ দেখাচ্ছে। এই নিবোধ, সন্তুষ্ট, চেতনাহীন বিশ্বের বিকট ভাষাকে অ্যাবসার্ড শিল্পে বিকটতর করে দেখিয়ে পাঠককে সচেতন করার চেষ্টা চলে—খানিকটা শক-থেরাপির মত।

সাধারণত কাহিনীর কবিতা চরিত্রের সঙ্গে আমরা নিজেরদের যুক্ত করি না। ভাঁড় মকে পোশাক ঝুললে আমরা হাসি। যদি তার সঙ্গে নিজেরদের যুক্ত করতাম, লজ্জার মাথা কাটা যেত। অ্যাবসার্ড কাহিনীতে এই কবিতা উপাদান আপাতত থাকে বটে, কিন্তু তার উদ্দেশ্য আর তামাসা নয়। জীবনের উদ্দেশ্যহীন ভাঁড়ামিকেই সে ফুটিয়ে তুলতে চায় বিকটতর রূপের সাহায্যে। তাই এই ধরনের কাহিনীতে ঠাট্টা ও গাভীষ', কমেডি ও ট্রাজেডির উপাদান মিশে থাকে।

'হ হ হ র জ' বা হেশোরামের কাহিনীতে যে বিকট বা

অন্তুত চরিত্রগুলিকে পাই, তাদের উৎসমুখে দাঁড়িয়ে আছে আমাদের জীবনের অসমত, অন্যায় ও বিকট ব্যবহার বা প্রতি-ক্রিয়ার মিহি। ‘আবোল তাবোল’-এর বিভিন্ন অভ্যুত্থে প্রাণীর উৎসমুখও যে সেইদিকে, তা-ও তখন মনে হয় আমাদের। মূলে যা-ছিল চরিত্রের মূদ্রাদোষ-যাতিত অতিরেক, তাকেই একটু বাড়িয়ে শুধু অতিরেক-জাত ব্যক্তিত্বের অংশটিকেই যখন প্রাণ দেন লেখক, তখন তা আরও অভ্যুত ও বিচিত্র হয়ে ওঠে। দর্শনের দিক থেকে তা যদি শিল্পীর সচেতনতা-সজ্ঞাত হয়, রসের বিচারে তা আপাতত ‘হাস্য’ ও ‘অদ্ভুত’-এর মাত্রাকে ছুঁয়ে থাকে। আবসার্ডের দর্শক বা পাঠক সচেতনতার এই স্তরে এসে বর্তমান জীবনযাপনের আবসার্ড দিকটির প্রতিই হেসে ওঠে—বুঝে বা না-বুঝে।

পার্থক্যের পরিখা

কিন্তু শিল্পে প্রকাশিত ফ্যানটাসি বা আবসার্ড বা ননসেন্সের সঙ্গে বাস্তবিক ঐ মনোভঙ্গির পার্থক্যের পরিখা থেকেই যায়। প্রথাভুক্ত রচনার লেখক সর্বদা নিজের বাস্তব জীবনের অভিজ্ঞতা ও পূর্বতন শিল্পকৃষ্টির উপর নির্ভর করতে পারেন। কিন্তু এই বিশেষ ধরনের শিল্পে তাকে সর্বদাই নতুন করে শিল্প-কল্পনা করতে হচ্ছে, যা প্রথাগত ব্যবহারিক জীবন বা জীবনভাষ্যের বাইরে অবস্থিত। এই সঙ্গেই তাকে বানাতে হচ্ছে এক নতুন জগৎ—যা-কিনা আসলে বর্তমান বিশ্বেরই ব্যক্তি প্রতিভাস।

মনে যা এল, তাই যদি লেখা যায়, তবে তা পাগলামির লিখিত প্রকাশ হতে পারে, উত্তম শিল্প তাতে রচিত হয় না। কারণ তাহলে তাতে বর্তমান জগতেরই প্রতিচ্ছবি এক-টুকরো পাগলামি প্রকাশ পাবে, কিন্তু এই পৃথিবীর উদ্দেশ্যহীনতার সম্পূর্ণ প্রতিচ্ছবি—যা উত্তম প্রত্যাশিত—পাওয়া যাবে না। কারণ আসলে তো উত্তম শিল্পেরও উদ্দেশ্য আছে। বর্তমান বিশ্বের উদ্দেশ্যহীন, প্রতিচ্ছবি, পারস্পর্যহীন বেঁচে-থাকাকেই সে সম্পূর্ণত প্রকাশ করতে চায়।

আবসার্ডের এই দর্শন ও রসরূপকে আবসার্ডের সমর্থক ভাবিকেরা অস্তিত্ব বলে মনে করেন। আমরা তা মনে করি না। ‘হ য ব র ল’ ছাড়াও পরন্তুরায়ের ‘দক্ষিণ রায়’ গল্প-

টিকে এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে। প্রকাশরূপের ও রসরূপের উত্তম-স্থানের জন্য দুটিকেই ফ্যানটাসি বলে মনে হয়। কিন্তু একটু তলিয়ে ডাবলেই দেখা যায় যে ‘হ য ব র ল’-এ মাঝে-মাঝেই যে-মন উঁকি মেয়েছে, সে বাস্তবজীবনের যাবতীয় অসমতি সম্পর্কে সম্পূর্ণ ওয়াকিবহাল। খোলাখুলীতে পাল তুলে ‘হ য ব র ল’ যখন নীল আকাশের গায়ে উড়ে যায়, তখন প্রাথমিক ভাবে অনবদ্য ফ্যানটাসির উদাহরণ হিসাবেই তাকে ভাবতে ইচ্ছা করে। কিন্তু সেখানেও মাঝে-মাঝে সমালোচক-মন ভূমিতে নেমে এসেছে। এই প্রসঙ্গে ‘হ য ব র ল’র বিচার-দৃশ্যের দু-এক স্থানের কথা আগেই বলা হয়েছে।

‘দক্ষিণ রায়’ গল্পেও এই ব্যাপার ঘটেছে। নানাবিধ চোরা কারবারের মালিক অসৎ বকুলাল দত্ত। সমাজকে ফাঁকি দিয়ে যেনতেন মানুষের ঘাড় মটকে বাঘের মতই সে শোষণ করেছে নিরপরাধের রক্ত অর্থাৎ তার প্রাণশক্তি। ফলে ‘বাবা দক্ষিণ রায়’ তার লাজটি চট্ট করে বকুবাবুর সর্বস্ব বুলিয়ে দিলেন। দেখতে দেখতে বকুলাল ব্যাঙ্গরূপ ধারণ করলেন।” প্রকৃত জীবনে যে-জীবনযাপন ছিল বিকট, আবসার্ডরূপের গল্পে তাকেই বিকটতর করে প্রকাশ করা হল। বকুবাবুর ব্যাঙ্গরূপ ধারণ ব্যাপারটা আলাদা করে দেখতে ফ্যানটাসির মত, কিন্তু লেখকের উদ্দেশ্যের দিক থেকে ভাবতে গেলে গল্পটিকে আবসার্ড শ্রেণীর উদাহরণ বলেই মনে হয়। এইসূত্রে ত্রৈলোক্যনাথের ‘কঙ্কাবতী’র কথাও মনে পড়ে।

বিদেশী কাহিনীর মধ্যে জোনাথন সুইফ্টের ‘গালিভাস ট্রাভেলস’-কেও মনে না-পড়ে পারে না। অষ্টাদশ শতাব্দীর ইংলন্ডের বহুবিধ কদাচার, ভাষামি ও অমানবিকতাই একত্রে লেখকের আক্রমণের বিষয়। তৎকালীন ইংলন্ডের রাজনৈতিক আবহাওয়া ছিল প্রতিহিংসাপরায়ণ। ফলে খোলাখুলি লেখা সুইফ্টের পক্ষে সম্ভব ছিল না। তিনি বেছে নিলেন এক উত্তম কাহিনীকে—যার শিল্পিত আবরণীর আড়ালে দাঁড়িয়ে লেখক যুদ্ধ চালালেন: ‘...the chief end I propose to myself in all my labours is to vex the world rather than divert it...without hurting my own person...’ (Letter to Alexander Pope, Sept. 29, 1725)। ‘Down the world! I am not content

with despising it, but I would anger it, if I could with safety. I wish there were an hospital built for its despisers, where one might act with safety'. (Letter to Pope, Nov. 26, 1725. Gulliver's Travels / Swift / Ed. by R. A. Greenberg, p. 264) এই ধ্বংসের ইচ্ছা ও নিজেকে আড়াল করার প্রচেষ্টার জন্য 'গালিভাস ট্রাভেলস' নামক রূপকটি উদ্দেশ্যের দিক দিয়ে সামাজিক ব্যঙ্গ হলেও অসন্তুষ্টের গল্পাঙ্গিকের মোড়কে মুড়ে পরিবেশন করা হ'ল।

ফ্যানটাসি, অ্যাবসার্ড ও রূপকের চারিত্র্য ও চেহারা মিলে-মিশে এইভাবে এইধরনের বেশীরভাগ কাহিনী মিশ্র একটি সৃষ্টি লাভ করে। 'হ য ব র ল'র মধ্যেও এই মিশ্র রসরূপ বিভিন্ন ভাবে সৃষ্টি পেয়েছে।

'হ য ব র ল'-কে যে আপাততঃ সমাজসচেতন রচনা বলে মনে হয় না, রূপকধার ভিতরের রূপক নয় বরং পরিবেশের মায়াই যে আমাদের প্রধানত আকর্ষণ করে, 'গালিভাস ট্রাভেলস'-এর বামন ও দৈত্যদের কাহিনীর আকর্ষণেই যে আমরা অভিনিবিষ্ট হয়ে যাই, ভগ্নামির মুখোশ টেনে খোলা নয়, বরং ভবদুলালি ঠাট্টাই যে মনোযোগের বিষয় হয়ে ওঠে, তা লেখাগুলিরই কৃতিত্বের পরিচায়ক। আগ্নিকের বহিরাবরণ মনোহরণ না করলে রসসৃষ্টির প্রাথমিক দিকটিই উপেক্ষিত থাকে, তখন লেখা হয়ে ওঠে তত্ত্বের সারসংক্ষেপ। শেক্সপীয়রের নাটকের মধ্যে বিভিন্ন চরিত্র যেহেতু জীবনের গভীরতাকে অভিজ্ঞতার সঙ্গে প্রকাশ করেছে, তাই চিরন্তন হয়ে উঠে বিংশ শতকের মানুষের কাছেও তা আদরের বস্তু হয়ে থাকছে। কিন্তু তার আপাত-নাট্যরূপটি যদি জমজমাট না হত, তবে এলিজাবেথীয় ইংলণ্ডের দর্শকের কাছে তা প্রবলভাবে আদৃত ও গৃহীত হত না! বাইরের রূপেও রূপপ্রকাশের মায়ায় শূন্যবাদী চর্যার পদকারেরা ধরা দিয়েছেন, সাধারণ দর্শক বা পাঠক তো দেবেনই।

ফ্যানটাসির শিল্পরূপ এবং স্বপ্ন

দৈনন্দিন জীবনের বিভিন্ন অবসরে আমাদের মূক্ত মন গগনবিহারে মগ্ন হয়। কিন্তু সচেতনভাবেই আমরা তার গতিপথকে অনেকক্ষেত্রে নিয়ন্ত্রণ বা প্রভাবিত করি, তার সীমা

নির্দেশ করে দিই। এই কারণে স্বপ্নে তার বিস্তার ঘটে বাধাহীন-ভাবে। ফ্যানটাসির শিল্পরূপ কি বাস্তবজীবনের স্বপ্নের মত? হ্যাঁ এবং না। শিল্পী যখন তাঁর অবাধ কল্পনার বিস্তৃতি ঘটান শিল্পের মধ্যে, তখনও চরন-বর্জনের শিল্পসম্মত প্রয়োগ তাঁর সামনে এসে দাঁড়ায়। কিন্তু সেট প্রয়োগ তথাকথিত বাস্তবতার মাপকাঠিতে কল্পনাকে পঙ্গু করার প্রয়োগ নয়, শৈল্পিক উত্তরণের প্রয়োগ। এছাড়া, যতই না কেন বাস্তব পৃথিবীর নিয়ম লঙ্ঘন করে কাহিনী অসম্ভব-এর রাজ্যে প্রবেশ করুক, ধর্মীয় অলৌকিক বিশ্বাসের কাহিনীতে বা অসুস্থ মনোবিকারের চিত্রাঙ্কনের ক্ষেত্রে উদ্দাম হয়ে উঠুক কল্পনা, তাকে ফ্যানটাসি বলা চলেবে না। কারণ সেখানে ঐ উদ্দাম চিন্তাই প্রভাবান্বিত, নিয়ম-লেখকের কৃতিত্ব নয়।

Encyclopedia Britannica-র 18th Vol-এর 'Types of the Thought Processes' অধ্যায়ের FANTASY শীর্ষক আলোচনায় এ-সম্পর্কে বলা হচ্ছে : When a person who is otherwise awake tends to lose contact with the environment and his thinking proceeds with little or no concern for logical considerations, conditions become favourable for fantasizing. The activity may also take on a problem-solving character...

মানসিক স্তরের জৈবিক ক্রিয়ায় ফ্যানটাসি কীভাবে ব্যক্তি-গত জীবনের সঙ্গে ইচ্ছা অনিচ্ছার সূত্রে জড়িত, তা এর থেকেই বোঝা যায়। 'হ য ব র ল' ও অ্যালিসের কাহিনীর সূত্রপাতকেও এইভাবে ব্যাখ্যা করা যায় :

"সেজায় গরম। গাছতলায় দিবাি ছায়ার মধ্যে চুপচাপ ওয়ে আছি, তবু ঘেমে অস্থির। ঘাসের উপর রুমালটা ছিল, ঘাম মুছবার জন্য যেই সেটা তুলতে গিয়েছি অমনি রুমালটা বলল 'ম্যাও'।" পাঠক মনে মনে মূচ্ছিক হেসে ধরে নেন যে তৃতীয় বাক্যের থেকেই গল্পের আত্মচরিত্র ঘুম ও জাগরণের মধ্যবিন্দুতে চলে গেছে।

কিংবা অ্যালিসের কাহিনীর দ্বিতীয় অনুচ্ছেদে এসে যখন দেখি : 'She was considering in her own mind

(as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid) whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a white rabbit with pink eyes ran close by her'—তখন সহজেই বুঝি যে অ্যালিস ইতিমধ্যেই অর্ধ-সুপ্ত অবস্থার মধ্যে চলে গেছে। মানসিক অবস্থার এই প্রসঙ্গে এনসাইক্লোপেডিয়া ব্রিটানিকায় পূর্বোক্ত আলোচনা আরো জানাচ্ছে : An example is the drowsy (hypnagogic) period experienced just before falling asleep, at such times images and apparently at-random thinking may well up and "float" freely.

সুপ্তাভা ও সুপ্তাবস্থার সঙ্গেও বাইরের যোগ থাকে। 'হু ব র ল' থেকেই প্রথমে ব্যাপারটাকে স্পষ্ট করা যাক :

এমন সময় ছাগলটা হঠাৎ 'ব্যাকরণ শিখ' বলে পিছন থেকে তেড়ে এসে আমায় এক চুঁ মারল, তারপরেই আমার কান কামড়ে দিল। অমনি চারদিকে কীরকম সব মূলিয়ে যেতে লাগল, ছাগলটার মূখটা ক্রমে বদলিয়ে শেষটায় ঠিক মেজমামার মত হয়ে গেল। তখন ঠাণ্ডার করে দেখলাম, মেজমামা আমার কান ধরে বলছেন, 'ব্যাকরণ শিখবার নাম করে বুঝি পড়ে পড়ে হুম্যানো হচ্ছে ?'

ব্যাকরণ শিখ ছাগল আর বর্ণ-তত্ত্ব-ভাষাতত্ত্বের ব্যাকরণের মিল বা ছাগলের কান কামড়ানোর সঙ্গে মেজমামার কান-মলা এইভাবে মিলে যায়।

একই ব্যাপার 'Alice's Adventures in Wonderland'-এও :

'At this the whole pack rose up into the air and came flying down upon her: she gave a little scream half of fright and half of anger and tried to beat them off and found herself lying on the bank with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered

down from the trees upon her face.'

এনসাইক্লোপেডিয়ায় এসম্পর্কেও সঙ্গতিমত তথ্য হাজির করা হয়েছে :

Although dreaming largely seems to express intrinsic activity, it can be influenced by external stimuli and is likely to include experiences that symbolize such stimuli. A light tap on the foot of a sleeper, for example, might prompt him to dream of buying a new pair of shoes. (p. 358, 'Types of the Thought Processes', 'Dreaming', Encyclopedia Britannica, macropaedia/15th Edition)

তাহলে দেখা যাচ্ছে যে শুধু ব্যক্তিচরিত্রের আত্মাভিমান নয়, বাইরের ঘটনাও স্বপ্নের মধ্যস্থিত কল্পনাকে প্রভাবিত করতে পারে।

কিন্তু এ তো স্বপ্নিকের কথা। তার স্বপ্ন যখন ক্যান্টাসির রসে সিক্ত হয়ে পাঠকের কাছে পৌঁছেছে, তখন পাঠকের প্রতি-ক্রিয়াই বা কীরকম হতে পারে ?

সে যদিও জানে যে গোটা ব্যাপারটাই ঘটছে স্বপ্নের ভিতর, তথাপি কাহিনীর ঐ বিচরণভূমি তার কাছে বাস্তব জীবনের আগ্রাসক অবস্থার বিশিষ্ট (এক্সট্রে ক্যান্টাসির) রূপ ধারণ করে হাজির হচ্ছে। পাঠক জানে যে বস্তুত ঐ স্বপ্ন-দেখা বা নিদ্রা-টুকুই বাস্তব। এইবার সে বাস্তবাতীতের রাজ্যে প্রবেশ করছে।

'মন্সেল' এবং 'গ্রাউণ্ড ক্লবস্'

বিংশ শতকে এসে মানুষ বিজ্ঞানের জরাজাহার এমন একটি স্তরে উপনীত হয়েছে, যেখানে অসম্ভব-জড় বিশ্বেষবোধ তার হারিয়ে গেছে, যাচ্ছে। 'Through the Looking Glass'-এ Alice যখন বলছে :

"Oh Tiger-lily!" said Alice, addressing herself to one that was waving gracefully about in the wind, "I wish you could talk!" "We can talk", said the Tiger-lily, "when

there's anybody worth talking to".

Alice was so astonished that she couldn't speak for a minute : it quite seemed to take her breath away' (p. 127. Purnell Publication).

কাহিনীর এই অংশের ভাববিকাশে তিনটি স্তর স্পষ্ট। Tiger-lily ফুলগাহ, কথা বলতে পারে না। যদি পারত। প্রথম স্তরে অ্যালিসের এই ভাবনা স্বাভাবিকত্বের জগৎ থেকে উদ্ভূত হয়। টাইগার-লিলি জানাল যে সে কথা বলতে পারে। এই অসম্ভব কথাটিই ভাবের দ্বিতীয় স্তর। তৃতীয় স্তরে এসে অ্যালিস বিস্মিত হচ্ছে। প্রথম দুই স্তরের পরস্পর-বিরুদ্ধ বৈপরীত্য-হেতু অ্যালিসের প্রত্যাশিতর জগৎ ভেঙে যাচ্ছে বলেই সে বিস্মিত হচ্ছে।

এই প্রত্যাশাকেই অন্যভাবে পরিপ্রেক্ষিত বলা যেতে পারে। স্বাভাবিক জগতে প্রতিটি বস্তুর গ্রহণ ব্যাপারে এক-একটি পরিপ্রেক্ষিত থাকে। তার ভূমিটি সরে গেলেই অসম্ভবের রাজ্যে উপনীত হই আমরা। এই প্রত্যাশার জগৎ বা পরিপ্রেক্ষিতের নিয়মকেই Eric Rabkin তাঁর 'The Fantastic in Literature' গ্রন্থে 'Ground rules' বলেছেন। এই সম্পর্কিত ধারণা, সূত্রাং, sense ও nonsense, উভয়-ক্ষেত্রেই থাকা প্রয়োজন। 'Ground rules'-কে টিকিয়ে রাখলে sense বজায় থাকে, তাকে অস্বীকার করলেই nonsense আবির্ভূত হয়।

'হ য ব র ল'-র একটি অংশ উদ্ধার করলে ব্যাপারটা স্পষ্ট হবে।

কে যেন ডাঙা ডাঙা মোটা গলায় বলে উঠল 'সাত দুগুণে কত হয়?' আমি বললাম 'সাত দুগুণে চোন্দ'। কাকটা অমনি দুলে দুলে মাথা নেড়ে বলল 'হয় নি, হয়নি, ফেল'। আমার ভল্লানক রাগ হল। বললাম 'নিশ্চয় হয়েছে। সাতকে সাত, সাত দুগুণে চোন্দ, তিন সাত্তে একুশ।' কাকটা কিছু জবাব দিল না, খালি পেন্সিল মূখে দিয়ে কি যেন ভাবল, তারপর বলল, 'সাত দুগুণে চোন্দর নামে চার, হাতে রইল পেনসিল।' আমি বললাম, 'তবে যে বলছিলে সাত দুগুণে চোন্দ হয় না? এখন কেন?' কাক বলল 'তুমি

যখন বলছিলে তখনো পুরো চোন্দ হয় নি। তখন ছিল তেরো টাকা চোন্দ আনা তিন পাই। আমি যদি ঠিক সময়ে বুঝে ধাঁ করে ১৪ লিখে না ফেলতাম, তাহলে এতক্ষণে হয়ে যেত চোন্দ টাকা এক আনা নয় পাই।'।

কাহিনীর এতটা অংশ ইচ্ছা করেই উদ্ধার করা হল। এর প্রতিটি অংশের ও ভাবনাপ্রবাহের প্রতিটি স্তরের অসঙ্গতি ('Ground rules'-কে অস্বীকার) প্রত্যাশার জগৎ থেকে আমাদের ক্রমাগত দূরে ঠেলে দেয়। সাত দুগুণে চোন্দর 'Ground rules' বা প্রত্যাশার জগৎ বৈপরীত্যের মত হাজির থেকে ফ্যানটাসির উদ্ভাগ চিত্তাকেই স্পষ্টতর করে।

বলেছি যে 'হ য ব র ল'-র ফ্যানটাসির কল্পনা সর্বত্র ছড়িয়ে থাকলেও মাঝে-মাঝেই এতে লেখকের সমাজ-সচেতন মনটি উঁকি মেরেছে। উদ্ধৃত অংশে কিছুক্ষণ আগেই আমরা দেখেছি যে সময়ের সামান্যতম হেরফেরে 'চোন্দ' হয়ে যেতে পারে 'তেরো টাকা চোন্দ আনা তিন পাই' বা 'চোন্দ টাকা এক আনা নয় পাই'। এই ঘটনাটি কি প্রস্তুত হয়েছে না মানবজীবনের তাৎক্ষণিক জীবনযাপন সম্বন্ধে? এই মুহূর্তের আমি আর কিছুক্ষণ পরের আমি কি একই লোক? এমন কোন স্থির উদ্দেশ্য ও বিশ্বাস কি আমার জীবনের সামনে দাঁড়িয়ে আছে, যা জীবনের প্রতিটি সেকেন্ড-মিনিট-ঘণ্টার দিনযাপনকে অক্ষত সম্পূর্ণতায় এগিয়ে নিয়ে যেতে পারে? অর্থাৎ জীবনের প্রতিটি মুহূর্ত হয়ে উঠতে পারে অর্থবহ?

আত্মজিজ্ঞাসার ও চারিপার্শ্বের মানবজীবনের দিকে দৃষ্টিপাতের পর হতাশ আমাদের মনে হয়; না, পারে না। অ্যাবসার্ড শিল্পের মতই সেক্ষেত্রে 'হ য ব র ল'-র এই অংশটি উদ্দেশ্যহীন জীবনের তাৎক্ষণিকভাবে আরও প্রকটরূপে হাজির করে। আমাদের এই জীবনটাই যে 'হ য ব র ল' হয়ে গেছে, তখন আমরা ভেতরে-ভেতরে তা টের পেতে থাকি।

সাহস ও চারিত্র্য

সুকুমার-সাহিত্য পাঠের পর শিল্পীর সমগ্র জীবন্ত ও অক্লান্ত ছবিটি পাঠকের মনে উজ্জ্বল হয়ে থাকে। কোন তদ্ব্যখ্যা নয়, বাক্যের কান্দা নয়—অমলিন, সুকুমার ও সাহসী একটি মনই আমাদের সঙ্গী হয়ে থাকে। সৌকুমার্যে ভরা ছিল

বলেই সুকুমার রায়ের মন পরিপার্শ্বের যাবতীয় ক্লিষ্টতা, অবিচার ও অসঙ্গতিকে নিজের চোখে ঠাট্টা করেছে। এবং ভিতরে সাহস ও চারিদিক না থাকলে ঐ ঠাট্টা অগভীর ফাজলামিতে পরিণত হত, খাঙ্কু হয়ে দাঁড়িয়ে থাকতে পারত না। যাঁরা তাঁকে সরাসরি দেখেছেন, তাঁর ব্যবহৃত আশ্বাদ পেয়েছেন, স্মৃতিকথায় মানুষ-সুকুমারের মনটিকে একেছেন—পাঠক সেই মনটিকেই পেয়ে যান তাঁর ছড়ার, নাটকে, গল্পে।

যে-দুটি গুণের জন্য সুকুমার রায় বিশেষ ভাবে স্মরিত হন তা হল তাঁর চিন্তার স্বাধীনতা ও কল্পনার মজি। একটু ভাবলেই বোঝা যাবে এই দুই ব্যাপারে তাঁর অবাধ ক্ষমতার মূল্যে ঐ সাহসের প্রেরণা কাজ করে গেছে। প্রবলভাবে কল্পনা করার জন্যও তাঁর শক্তির প্রয়োজন, দ্বিধাহীন সাহসের প্রয়োজন। এই সাহসের বলে বলীয়ান হয়ে তাঁর এ-সাবৎকার সামাজিক-ধর্মীয়-ব্যক্তিক পটভূমিকার বিরুদ্ধাচরণ করতে হয়েছিল তাঁকে, বলতে হয়েছিল ‘আমার মনের অনেক অনেক cherished illusions সব ভেঙে ভেঙে যাচ্ছে—যে “আনন্দ” “আনন্দ” বলে যা-কিছু আমরা বলাবলি করেছি, তার একটাও আমার নিজের কোন কাজে লাগে নি এবং লাগছে না।...আমি কিছুদিন থেকে feel করেছি যে আমার জীবনের মধ্যে একটা বড় crisis বা turning point আসছে।...ইচ্ছা আছে আগামী সপ্তাহে executive committee-কে আমার বাড়ীতে নিমন্ত্রণ করব, তারপর resignation দেব।...আমার মনে হচ্ছে কি একটা drastic irrevocable step আমি already নিয়েছি...’ (প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশকে লেখা চিঠি, ২৩শে আগস্ট ১৯২০)। A. M. Bose memorial meeting-এ এই অবস্থার চূড়ান্ত রূপ দেখা দিল।

‘সংগার’, ‘রামগুরুড়ের ছানা’, ‘নারদ নারদ’, ‘একুশে আইন’ প্রভৃতি কবিতায় যে বাস্তবিক সমালোচক-মনের সাহসী প্রকাশ লক্ষ্য করি, তাতেই অন্যভাবে দেখা গেছে পাগলা দাস্তুর নিজস্ব শিক্ষাদান-প্রক্রিয়ার মধ্যে—উড্ডেটের আড়ালে সেই সাহস থেকেই জন্ম নিয়েছে ‘হ য ব র ল’র বিচারদৃশ্য। আবার

‘অবাক জলপান’ নাটিকা থেকে ভাবতে হয় আমাদের : তৃষ্ণার্তকে জল বিষয়ে গল্প করা যেমন অপরাধ, ক্ষুধার রাজ্যে খাদ্য-সমস্যাকে বিচার-বিশ্লেষণ, সিল্পেসিয়াম-সেমিনার বা ঐ বিষয়ে ফাইলপরের দীর্ঘসূত্রিতায় তাকে আবদ্ধ করে রাখার মধ্যেও সমান অপরাধ লুকিয়ে আছে।

আর একটা কথা। সুকুমার রায় যে এখনও ছোটদের মনের রাজা, তার কারণ কী? তার কারণ কি শুধু এই যে নিজের মনের মধ্যে অমলিন সৌকুমার্যকে ধরে রাখতে পেরেছিলেন বলেই ছোটরা তাঁকে নিজেদের মত ভেবে ডেকে নেয়? প্রত্যাশিতের জগৎ ডিভিডে, নীতি ও কর্তব্যের বেড়া উপক বালক ক্রমাগত হাজির হতে চায় উদ্দেশ্যহীন মজা ও রোমাঞ্চের জগতে। বাস্তবে সে সফল হয় না। প্রথম বাধা, গোমড়ামুখো বড়দের শাসন; দ্বিতীয় বাধা, নিজস্ব কল্পনার অভাব। সুকুমার এই দুই বাধা তাদের হয়ে অতিক্রম করে দিয়েছেন। এই হিসাবে তিনি ছোটদের মনের সঙ্গী, কিন্তু বয়স্ক-সঙ্গী।

আমার তো মনে হয়, সত্য অর্থে সুকুমার এতই বয়স্ক মনের ছিলেন যে নিজের চারপাশে তাকিয়ে তথাকথিত বড়দের আত্মকলহমুখর, অদূরদর্শী, অগভীর কার্যকলাপকে তাঁর প্রকৃত ছেলেমানুষী বলে মনে হয়েছিল, আর তাই ‘চলচিত্তকর’র বিপুল ঠাট্টার আয়োজন পূর্ণ করে তুলেছিলেন তিনি। অভিভাবকের মতই উপর থেকে স্নেহে তিনি জগতের অন্তঃসার-শূন্য ব্যাপৃত কলহমুখরতাকে দেখেছিলেন।

‘আবোল তাবোল’-এর শেষ ভড়াতে ‘মেঘ মল্লুক’ উঠে গিয়ে নীচের দিকে তাকিয়ে ঈষৎ স্নেহভরে এই জগতের কর্ম-কান্ডকে দেখছেন লেখক। দেখার ঐ ভঙ্গিতে ও স্থানগত দূরত্বে এক ধরনের কৌতুকবোধই জন্মাচ্ছে। অনিষ্টভাবে সম্পৃক্ত থাকলে এর থেকেই ক্রোধ বা বিষণ্ণতা বা প্রতিযোগিতামূলক আবহাওয়া তৈরী হতে পারত।

প্ৰথম সূকুমার সময়ৰ আশুনাথ আৰোলভাবল

বঙ্গভঙ্গ বন্দেব স্বদেশীযুগ শেষ তথাপি পৰে প্ৰথম বিশ্বযুদ্ধ ও তৎপৰবৰ্তী কথেকটি বৰ্ষ ‘আৰোলভাবল’-এই সৃষ্টিকাল; সামাজিক ও রাজনৈতিক দিক পেকে পিছু হটাই স সময়েৰ প্ৰথম নিক। সেট অসম্ভব আভাঙবি, শুভট ও অসম্ভব নিকণ্ডলো আৰোলভাবল’-এ প্ৰতিকলিত হয়েহে।

মলাট্টা ওল্টাতেই চোখে পড়বে নিম্পত্ত শাখাহীন দুটো গাছের ও ড়ির মাথায় সৰু একটা ডাল আটকানো—দেখতে অনেকটা গেটের মতন। চারজন লোক ভারী গভীর মুখে একটা সাইনবোর্ড টাঙাতে ব্যস্ত। ১৯২৩-এর ১১শে সেপ্টেম্বর থেকে এ অবস্থায় থেমে আছে।

আমরা অর্থাৎ শিক্ষিত ভদ্রলোক বাঙালীরা যখন খুঁপি ঐ গেট দিয়ে ভেতরে ঢুকছি। মনে রাখতে হবে ঐ গেট দিয়ে ঢোকার-ও একটা নিয়ম আছে। নিয়মটা হল, ডান দিকের খুঁটিতে ঝোলানো নোটিশটা পড়ে নেওয়া। প্রায় ষাট বছর আগে লেখা নোটিশ, একটু অস্পষ্ট। অনুমানে বলা যায়, কথগুলো এরকম—“যাহা আজগুবি যাহা উত্তম যাহা অসম্ভব তাহাদের লইয়া এই পুস্তকের কারবার। ইহা খেয়াল রসের বই। সুতরাং যাঁহারা এ রস উপভোগ করিতে পারেন না, এ পুস্তক তাঁহাদের জন্য নহে।”

“পুস্তক” আর “বই” শব্দ দুটো কেউ যদি ভুলবশত ‘জগৎ’ এবং ‘দেশ’ বলে পড়ে ফেলেন তাহ’লে ব্যাকরণের ভুল হ’লেও বোঝার ভুল হবে না। এরকম ভুল অবশ্য আমাদের। হামেশাই হয়। যেমন এখনো বলাই হয়নি যে

সাইনবোর্ডের লেখাটা “আবোলভাবল” এবং ছবির বাঁ দিকে দুটো ইংরেজী অক্ষর অঁকা আছে—‘SR’—অর্থাৎ বাংলাদেশের এক শিক্ষিত নাগরিক কবি সুকুমার রায়।

আর একটা কথা—দুই ‘আবোলভাবল’ কবিতার ক্ষেত্রে বাঁদানো সুকুমারের স্বনির্বাচিত কাব্যগ্রন্থ আবোলভাবলের জগতে, খেয়াল রসের দেশে ঐ গেট দিয়ে প্রবেশ করার আগে “গ্রন্থকারের কৈফিয়াতে” লেখা কথাগুলো মনে রাখা খুব জরুরী। তার প্রথম প্রমাণ, আবোলভাবলের জগতে ঢোকার পরে একবার পিছন ফিরলেই দেখা যাবে নোটিশ-টাঙানো যে খুঁটিটা এতরূপ ডানদিকে ছিল সেটা এখন বাঁ দিকে। অর্থাৎ, গেটের একপাশে আমাদের চেনা পৃথিবী, অন্যদিকে খেয়াল রসের আবোলভাবল-জগৎ। ঐ জগতের মধ্যে দাঁড়িয়ে আমাদেরও তাই বারবার চেনা পৃথিবীর দিকে ফিরে তাকিয়ে জেনে নিতে হবে আবোলভাবলের পরিচিত ঠিকানা।

ব্যাকরণ না-মানা

‘আবোলভাবল’—যে কবিতার শিরোনাম হিসেবে প্রথম ব্যবহৃত হয়েছিল (সম্পদ/ফাল্গুন ১৩২১), আমাদের কাছে

‘কঠিবুড়ো’ নামে তার সমাদর। তিক তার আগ সংখ্যার সন্দেহে বোধহয় আবেলভাবোলের আগমনী হিসেবে ‘খিচুড়ি’ প্রকাশিত হয়েছিল।

হাঁস ছিল, সজারু, (ব্যাকরণ মামি না),

হয়ে গেল ‘হাঁসজারু’ কেমনে তা জানি না।

পাঠককে অপ্রস্তুত করে দেবার উপকরণ এখানে অনেক। মোলটা জীবজন্তুর ইচ্ছে অনিচ্ছের তোয়াক্কা না করে আজব “সজি” ঘটান হ’ল। আটটা দোআঁশলা শরীরের মন-ও দোআঁশলা। “সিরিগিটিকা”র শব্দা : “পোকা ছেড়ে শেষে কিগো খাবে কাঁচা লক্ষা ?” কারো বা এই চেহারায় “মনে ডানি ক্ষুড়ি”।

হাতিমি আর সিংহরিণের ছবিটা শুধু সন্দেহে প্রকাশিত হয়েছিল। তাদের সমস্যা ও ইচ্ছেপূরণের জন্যে আন্তরিক মারামারির খবর সুকুমার আবেলভাবোলের কাব্যগ্রন্থ প্রকাশকালে সংযোজন করেছিলেন শেষ চার পংক্তিতে। যেখানে হাতিমির ধন্দ বস্তুত দুজনের বেঁচে থাকার প্রয়োজনজাত — “গতিমি ভাবে জলে যাই” আর “হাতি বলে, এই বেলা জললে টঙ্ক ডাই।” সিংহরিণের অবশ্য কোন সমস্যা নেই। দুর্বল হরিণ পরাক্রান্ত সিংহরাজকে তার সিং দুখানা দান করেই যেন কৃতার্থ। ছবিতে কিন্তু মুখটাও হরিণের মত—বেচারি এখন পরবাহুরের সাথে হাসপাতা খাবে কিনা কে জানে।

দোআঁশলা জীবের এমন সম্ভাবনা আজগুবি হলেও পাঠক অপ্রস্তুত হয় না। স্পষ্ট যুক্তি না হোক যুক্তির একটা আন্দাজ আমাদের চেতনার কোন গভীরতর তলে আপনাপনি বহে যায়। তারউইনের বিবর্তনবাদ তত্ত্বের কথা কারো মনে হতে পারে, কারো আবার “প্রক্সের হিজি বিজ্ বিজ্”—এর কান্ডকারখানা মনে পড়তে পারে। আমরা তো বিগল্লগ জানি যে পোপালপূরের সমুদ্রসৈকতে এই প্রক্সের কল্পবিজ্ঞানের (না ক্যান্টারির ?) জাবরেটরিতে প্রাস্টিক সার্জারি করে হামেসাই এরকম জীব তৈরী হয়। তারপরেও বেরালরসের কড়াইতে না রুঁধলে খিচুড়ির স্বাদ খোলে না।

বজা দরকার, সেকালের সন্দেহ পাঠকদের কাছে এ কবিতার জন্য একটা মাত্রা হয়ত ধরা পড়েছিল। এখরদের জাজগুবি ব্যাপারে আর-একটু আসে থেকে তাঁরা সম্ভবত

অন্যভাবে প্রস্তুত হতে পেরেছিলেন। একই বছরের শ্রাবণ সংখ্যার সন্দেহে একটা ধাঁধা ছিল—

“ব্যাকরণ যে কাজ করতে বলে না সে কাজ যদি কর তার ফল ভারী উৎকট হতে পারে। সে যে কেমন উৎকট তার নমুনা দেখ—

ক্যারামারাহারাহাটা

খ্যাকামারাতারাদারা

নারাচারা হা হা হা হা

এ ভূতের হাসি নয়, রাক্ষসের গানও নয়। তোমার আমার ভাষায় সহজ কথায় সুমিষ্ট সংবাদ লেখা হয়েছে। বল দেখি সেটি কি সংবাদ ?”

ব্যাকরণ না-মানার কুফল দেখাতে উপেক্ষিকশোর ধাঁধাটা তৈরী করেছিলেন—উত্তর কেউ দিতে পেরেছিলেন কিনা জানা যায় না। পরের সংখ্যার উত্তর ছাপা হয়েছিল এই রকম—

“বাংলা শব্দের সজি করিতে নাই। গতবারের সেই উৎকট কথাগুলো আর কিছুই না, কতকগুলো ব’ংলা কথার সজি করার ফল অমন হয়েছে। সজি তাওলে এমন হয়—

কি আর আমার আহা ? আহা, আটা

ঘী আক আম আর আতা আর আদা আর

আনার আচার আ হা হা হা হা।”

আবেলভাবোলের বেশীর ভাগ কবিতাই দৃশ্যপাঠ্য—শুধু পড়ার জন্যে নয়, দেখার জন্যেও বটে। ‘খিচুড়ি’র আটটা দোআঁশলা উত্তট প্রাণীর অস্তিত্ব আমরা কবিতা পড়ে শুধু অনুভব করি না, একেবারে স্পষ্ট চোখে দেখে পাই। আমাদের কল্পনা-ও আর আমাদের নিয়ন্ত্রণ থাকে না। অথচ ছবিগুলো বাদ দিয়ে, জীবজন্তুগুলোর স্বাভাবিক (?) সমস্যা-গুলোর প্রতি একটু কম সহানুভূতিশীল হতে পারলে হয়ত ‘মোলটা জীবজন্তুর বাংলা নাম বা শব্দকে আটটা জোড়ে বঁধার মজাটাই প্রধান হয়ে উঠত। মনে রাখতে হবে, কবিতার প্রথম দুইই সুকুমার সদলে’ আবেলভাবোলের ‘ব্যাকরণ মামি না’।

ব্যাকরণ না-মানার উৎকট কুফল দেখাতে উপেক্ষিকশোর মোলটা শব্দকে (হাস্যধ্বনিগুলো বাদ দিয়ে) সজিগত করেছিলেন ধাঁধায়, আর ব্যাকরণ না-মানার আবেলভাবোলের মনে মোলটা বাংলা শব্দ আটটা জোড়ে বেঁধে সুকুমার তাঁর

আজগুবি, উডট ও অসভ্যের “আবেলতাবোল” পর্ষায় গুরু করেছিলেন।

আজগুবি নয় সত্যিকারের কথা

“আবেলতাবোল”-এর আভিধানিক অর্থ যা-তা-বোল, অর্থাৎ প্রলাপ বকা। আভিধানোক্ত এই অর্থ সাহিত্যের ক্ষেত্রে অচল। প্রচলিত আভিধানিক বা ব্যাকরণগত ধ্যানধারণাগুলো সুকুমার মানেন নি। সমাজের সারথীদের ফতোয়ার ব্যাকরণ, ভাষার ব্যাকরণ অথবা সাহিত্যরসের শাস্ত্রীয় ব্যাকরণ—কোনটাই যে তিনি মানতে রাজী ছিলেন না তার প্রমাণ “আবেলতাবোল”-এর ছেচগিশটা কবিতা।

বিদেশীদ্রব্য বয়স্কট এবং স্বদেশীদ্রব্য কেনার ডাক দেওয়া হয়েছিল বঙ্গদেশ-বিরোধী আন্দোলনকে কেন্দ্র করে। এক ভিলে দুই পাখী যারা ফসি—ইংরেজ রাজার বিরুদ্ধে লড়াই আর স্বদেশী পণ্যের বাজার পাওয়া। প্রথম পাখীটা ফসকে গেল আইনের তেজে, পুলিশী লাতির ভয়ানক ব্যবহারে এবং নেতৃত্বের লক্ষ্য বা ঠিকানাটা তিক-তিক জানা না-থাকায়। অন্য পাখীটা ধরতে গিয়ে দেখা গেল পাখীটাই নেই। বিলিতি জিনিসের সমকক্ষ, স্বদেশী উদ্যোগে অর্থাৎ দিশি যন্ত্রপাতি ও কাঁচামালের দ্বারা তৈরী জিনিসই নেই। গোড়ার দিকে উৎসাহের জোরে একদল শহুরে শিক্ষিত উদ্বলোক চেষ্টাবান হয়েছিলেন—কেউ জাহাজ, কেউ দেশলাই, কেউ পেয়াল্লা, কেউ কাপড়, কেউ কলুর ঘানিগাছ তৈরী করতে।

জাহাজ একদিন পদ্মার চরে আটকে গেল, আর জলে ভাসে নি। দেশলাই জালার জন্যে কাছাকাছি আগুন রাখার দরকার হত, কলুর ঘানিগাছের জটিল সূত্রটা কাজে লাগানো হ’ল না কেন এ নিয়ে অনেক পরে ১৩২৫-এ ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকাকে আক্ষেপ করতে দেখা যায়। সুকুমারের ভাই সুবিনয় যে নিত্যব্যবহার্য বস্তুগুলো সংগ্রহ করতে পেরেছিলেন সে-সম্পর্কে লীলা-জুমদার লিখেছেন—“কোথেকে সব ঝেরোর মতো মোটা খড়খড় কাপড়, ভাড়া-বাঁকা পেয়াল্লা পিরিচ এনে দিত। পেয়াল্লাগুলোতে আবার চা চালায় সঙ্গে সঙ্গে খেয়ে নিতে হত, নয়তো সোঁ সোঁ করে অর্ধেক চা-ই পেয়াল্লাতে গুষে নিত” (আর কোনো-খানে)।

বলভঙ্গ রদ করার স্বদেশী আন্দোলনে তাঁটা পড়তে দেয়ী হয় নি। কিন্তু স্বদেশী শিল্পের উদ্যোক্তাদের সংখ্যা কমে নি। বস্তুত ভারী গভীর এবং স্বদেশপ্রেমে উজ্জ্বল একদল “মনীষী”র আবির্ভাব হয়েছিল। সত্যি বলতে তাঁরা সেই “সত্যি” গভীর “প্রফেসর নিধিরামের” মামাতো মাসভুত ভাইয়ের দল।

তাঁরা “কি করেন?”

“কি করেন আবার কি? আবিষ্কার করেন!”

সুকুমারের গল্পে প্রফেসর আবিষ্কার করেছিলেন “গল্প-বিকট তেল” “কামান” ইত্যাদি, আর আবেলতাবোল কবিতায়—

“কল করেছেন আজব রকম চণ্ডীদাসের খুড়ো—”

(‘আবেলতাবোল’/সম্প্রদ/ফাল্গুন ১৩২২)

যা কিনা, “ঘণ্টা দশেক ঘাঁটলে পরে আপনি যাবে বোঝা”।

মনে পড়ে ‘অসম্ভব নয়’ কবিতায় নিজের বিকট লম্বা নাকের ডগায় মূলোর খুঁটি খুলিয়ে সাহেব পাখার পিঠে চেপে বসল আর অলস গাধা নাকের ডগায় খুলতে থাকে মূলো ধরার জন্যে আগ্রাণ দৌড়তে লাগল। খুড়োর আজব কলের “সামনে”ও “খাদ্য দোলে যার যে রকম রুচি” এবং—

এমনি ক’বে লোডের টানে খাবার পানে চে.য়,...

হেসে খেলে দু দশ যোজন চলবে বিনা ক্লে.শে,...

এ-তো কল তৈরী করে “অতুল কীতি রাখল ডবে চণ্ডী-দাসের খুড়ো”। কিন্তু কলের বিক্রি-বাটা কমন হয়েছিল সে খবর আর জানা যায় নি।

ছায়াবাজির অবশ্য ছায়া-ওষুধ শুধু আবিষ্কার করেই থেমে থাকে নি। স্ব-উদ্যোগে তৈরী তার “এক্সেবারে দিনি” প্রডাক্ট বিক্রীর জন্যে সুকুমার চমৎকার একটা বিজ্ঞাপনের খসড়া (হ্যান্ডবিল্ড বলা যায়) তৈরী করে দিয়েছেন। ছায়ার ওষুধ বৈজ্ঞানিক উপায়ে ছাড়া প্রস্তুত করা সম্ভব নয় একথা কে না বোঝে। এবং বৈজ্ঞানিক উপায়মাটাই আমাদের দেশে তখন আজগুবি সব কাস্তকারখানা।

ক্যামেরার ছায়া ধরলে সিলিন্ডরেট ছবি হয়, তা দিয়ে ব্যবসা-ও হয় কিন্তু এছাড়া কীতিমত তাগবাগ করে তিক সময় বুঝে খপ করে ধরে সাবধানে “ঘরে গুহে” রাখতে হয়। এবং তা দিয়ে হরেক রোগের অব্যর্থ ফলপ্রসূ চিকিৎসা সম্ভব। এ-হেন

ছায়া যে বিদেশী কোন যন্ত্রপাতিতে ধরা যাবে না, স্বদেশী-বৈজ্ঞানিক-প্রক্রিয়ায় “খামায় চেপে ধগাস করে” তৈসে ধরতে হয় একথা কবিতার থেকে ছবিতে অনেক বেশী স্পষ্ট।

প্রফেসর নিধিরাম-আবিষ্কৃত গন্ধবিকট তেল একাধি একশো—“সে তেল খেলে পরে পিঁজের ওষুধ, মাখলে পরে ঘায়ের মলম, আর গোঁফে লাগালে দেড় দিনে আধহাত লম্বা গোঁফ বেরায়”। ছায়াবাজির জন্য সুকুমার রায় কতক প্রস্তুত ‘ছায়াবাজি’ নামক হ্যান্ডবিলে দেখা যাচ্ছে, আজওবি অর্থাৎ বৈজ্ঞানিক প্রক্রিয়ায় ধরা নিদিষ্ট স্বদেশী ছায়ার সুনিদিষ্ট গুণ—

চাঁদের আলোয় পঁপের ছায়া ধরতে যদি পারো,

কঁকলে পরে সদিকানি থাকবে না আর কারো।

কিংবা—

আমড়া গাছের নোংরা ছায়া কামড়ে যদি খায়,

ল্যাংড়া লোকের ঠ্যাং গজাবে সন্দেহ নাই তার।

নতুন জিনিসের কদর বেশী, তার ওপর যদি সস্তা হয় তাহলে তো কথাই নেই। প্রফেসর নিধিরাম-আবিষ্কৃত গন্ধবিকট তেলও “নতুন অথচ সস্তা”। তাছাড়া বাসী হলে সাধারণ খাবার দাবারেও অসুখ হয়। সেখানে ওষুধ যদি টাটকা না থাকে ত’ অর্ধেক মাটি। আর বিলিতি ওষুধ মানে সাত সমুদ্র পার হয়ে জাহাজে আসা—অর্থাৎ অর্ধেক গুণ তারা পথেই ফেলে আসে। ছায়াবাজির ওষুধের সেটাই সর্বশেষ ও মোক্ষম প্রাসঙ্গিক—

গাঙ্গা নতুন টাটকা ওষুধ একেবারে দিশি—

দাম করেছি শস্তা বড়, চোন্দ আনা শিলি।

(সম্পদ/আষাঢ় ১৩২৩)

চোন্দ আনা শিলি ঠিক কতখানি শস্তা তা এখন একটু ভেবে বার করতে হবে। তবে আনার জায়গায় টাকা ভেবে নিলে ব্যাপারটা বোধহয় বোঝা সম্ভব। স্বদেশী মায়ের দেওয়া এবিধ মোটা কাপড়ের জালায় অস্থির হয়ে অনেকে বিলিতি পণ্যবস্ত্রকটের মোগানকে আক্ষরিক অর্থে নিয়েছিলেন। তাঁরা হুটেনে প্রস্তুত পণ্য বস্ত্রকট করে আপানী পণ্য ব্যবহার শুরু করেন। আপান এই সুযোগে যে মোটা টাকার ব্যবসা করেছিল, তার হিসেব পরবর্তীকালে বিভিন্ন সংবাদপত্রে,

সাময়িকপত্রে প্রকাশিত হয়।

তা বলে সুকুমার স্বদেশী আন্দোলনের বিরোধী ছিলেন এমন মনে করার কোন কারণ নেই। বস্তুত তিনি নিজেও স্বদেশী জিনিস ব্যবহার করতেন। কিন্তু স্বদেশী হজুগের মধ্যে এবং হজুগ কেটে যাবার পরেও আত্মনির্ভরতার আবেগে যেসব আজওবি কাঙকারখানা হত, বিশেষত বিজ্ঞান-চর্চার যে উন্নয়নক প্রকোপ দেখা দিয়েছিল, সেটা তাঁর চোখে আবোলতাবোল কাণ্ড।

‘বিজ্ঞান শিক্ষা’ (সম্পদ পত্রিকায় ‘বিজ্ঞান পাঠ’) কবিতাতে টেলিফোন উদ্ভেট “ফুটোফোন” হয়ে গেছে। এবং স্বদেশী গবেষক একটা বাজকের মূণ্ডুর উপর সেই ফুটোফোনের সাহায্যে তাঁর জটিল পরীক্ষা-নিরীক্ষা শুরু করেছেন। বিজ্ঞান পাঠের তৎকালীন স্বদেশী সংস্করণ যে আজওবিব্দের চূড়া স্পর্শ করেছিল তা বস্তুত এই কবিতার শেষ দুটো পংক্তিতে প্রতিফলিত।

আবোলতাবোল-পর্যায়ভুক্ত কবিতার প্রচলিত অর্থে humour-এর আবেগপ্রবণ শিথিল হাসির প্ররোচনা নেই বললেই চলে। অপেক্ষাকৃত পরিচ্ছন্ন এবং বিশেষভাবেই বুদ্ধিসঙ্গত তীক্ষ্ণ wit-এর মৃদু হাসিই তাঁর ননসেন্সের রূপায়ণ। ইংরেজী laughter শব্দটা সুকুমারের আবোল তাবোল প্রসঙ্গে যে কখনো-সখনো প্রযোজ্য এই পংক্তি দুটো নিঃসন্দেহে তার উদাহরণ—

মুণ্ডুতে ম্যাগনেট ফেলে, বাঁশ দিয়ে ‘রিফ্লেক্ট’ করে,

ইঁট দিয়ে ‘ডেলোসিটি’ ক’মে দেখি মাথা ঘোরে কি না ঘোরে।

(সম্পদ/আশ্বিন ১৩২৬)

ডেলোসিটি বা গতি মাপার এই মাথা-ঘোরানো প্রক্রিয়ার পাশেই মনে পড়ে আরও একটা ‘আবোলতাবোল’ (হাতুড়ে)। ডাক্তারি পাঠ দিয়েছেন শুরু—

.....শোন শোন বৎস

কাগজের রোগী কেটে আগে কর মক্স।

(সম্পদ/ভাদ্র ১৩২৩)

কটেই ত’---“উৎসাহে কিনা হয়? কিনা হয় চেষ্টায়?” বিজ্ঞান নামক এক বহুমুখী আজওবি শাস্ত্রের সাহায্যে ইউরোপ যে অত্যাশ্চর্য সত্য্য। গড়ে তুলেছে সেও ত’ উৎসাহ এবং

চেণ্টারই জোরে। ভীতিপ্রদ, বিলিতি সেই শল্যবিজ্ঞান
আহরণের ব্যাপারে “উৎসাহ” ও “চেণ্টা”র কোন ভ্রুটি যেন
না থাকে।

প্রফেসর নিধিরামদের এসব কাণ্ডকারখানার আবার
একটি অন্য, কিন্তু স্বাভাবিক, প্রতিক্রিয়ার দিক ছিল, সেটা
সুকুমারের নজর এড়িয়ে যায় নি। ছান্নাবাজিকর একেবারে
সোজাসুজি বলে দেয়— “গাছ গাছাণি শেকড় বাকল মধ্যে
সবাই গেলে”। বোঝা যায় লড়াই এবটা শুরু হয়েছিল।
দিশি শেকড় বাকল কাঠকুটো মাদুলি তাবিজেরা নিধান-
দাতা শাস্ত্রবিদ, “কাঠবুড়ো”-কেও তাই দেখা যায় তার
সাবেক ব্যবসা বাঁচাতে একপাশে হাঁড়ি নিয়ে বসে গেছে।
সে অবশ্য তার জটিল শ্রুনের জট পুরতে “রোদে বসে চেটে
খায় ভিজে কাঠ সিদ্ধ” এবং বিড়বিড় করে, অবশেষে—

রেগে বলে “কেবা বোঝে এ সবের মর্ম?”

আরে মোলো গাধাগুলো একেবারে অন্ধ

বোঝে নাকো কোনো কিছু খানি করে দ্বন্দ্ব।

কোন কাঠে কত রস জানে নাকো ওড়

একাদশী রাতে কেন কাঠে হয় গর?”

(‘আবোলতাবোল’/সদয়/ফাল্গুন ১৩২১)

কাঠশাস্ত্রে বিশেষ জ্ঞানী বুড়োর জ্ঞানের অভিমানেটা বড় বেশি।
সে আপনমনে বিড়বিড় করে। দিশি বাদ্যদের মত জ্ঞান
বিতরণ অপেক্ষা মন্ত্রগুপ্তিই যেন প্রতিপ্রেত। কিন্তু এভাবে তো
আর মুচ্ছ-বিদ্যে ঠেকিয়ে রাখা যায় না। সুতরাং কাটকে
না, কাটকে দায়িত্ব নিতেই হয় “বুঝিয়ে বলা”র। “সবুঝা”-
গুলোকে দরকার হল রাস্তা থেকে ধরে এনে “সেই কথাটা”
বোঝাতে হয়।

কথাটা জলবৎ তরলং। আগের কালে অবশ্য এ জ্ঞান
আহরণ করা বড় সহজ কাজ ছিল না। প্রফুল্লচন্দ্র রায়
“বিজ্ঞানচর্চা—প্রাচীন ও নব্য ভারত—একনিষ্ঠ সাধনা” প্রবন্ধে
বলেছিলেন, শাস্ত্র অনুযায়ী—“গুরু বিজ্ঞ, অভিজ্ঞ রসায়ণ-
শাস্ত্রবিদ, শিবদুর্গার প্রতি ভক্তিমান ও স্থির হইবে। শিষ্য
গুরুর প্রতি প্রজ্ঞাবান, সুশীল, সত্যবাদী, কর্মঠ, বাধ্য, অহঙ্কারশূন্য
ও দৃঢ়বিশ্বাসী হইবে।” আর এখন পরিস্থিতির সাথে খাপ
খাওয়ানো গিয়ে, মুচ্ছ-জ্ঞানের সাথে পাল্লা দিতে গিয়ে যাকে-

তাকে রাস্তা থেকে ধরে আনতে হয়। কথাটা বোঝাবার
জন্য অবশ্য পাঁচ মিনিটই যথেষ্ট। কথাটা হল—

...বস্তুগত সূক্ষ্ম হতে সূক্ষ্মেতে

অর্থাৎ কি না লাগছে তেঁল পঞ্চভুতের মূলেতে—

গোড়ায় তবে দেখতে হবে কোপেকে আর কি ক’রে

রাস জমে এই প্রপঞ্চময় বিশ্বতরুর শিকড়ে।

ব্যাকরণ শিখ B. A.-এর কাছে সম্ভবত শিকড়টা খুব মোটা
না হলে সবটাই বেশ সোজা। কিন্তু অবস্থার এতে অমনি
হাই ওঠে। তার ওপর সে যদি পালানো চায় তাহলে কোন
গুরুর না কান ম’লে দিতে ইচ্ছে করে।

একদলের মতে বেদ-এ সব আছে, অপরদলের মতে বেদ-এ
কিছুই নেই পাশ্চাত্য বিজ্ঞানে সব আছে। দ্বন্দ্বের দুই দলের
কেউই তখন আর শক্ত মাটির ওপর দাঁড়িয়ে নেই। দাঁড়িয়ে
ছিলেন ফাঁকা ও উজট কথার রাজ্যে। আবোবাতোপ উল্লে
হয়ে অন্য অনেকের মত স্বদেশপ্রেমের অঞ্জন মেখে এসব দেখতে
পারলে কোন না কোন আন্ত প্রয়োজনের হিসেবিস্বার্থে একটা
পঞ্চভুতির প্রয় উঠত। কিন্তু সুকুমারের জগতে সবকিছুই
অত্যন্ত বস্তুনিষ্ঠ, জাগতিক নিয়মামীণ। এমন সাবালক মানু-
ষের স্বাভাবিক বোধ ও দৃষ্টিতে এগুলো অর্বাচীনতা, অসং-
গতির অভিব্যক্তি। স্বদেশী আমলে লিখিত তাঁর রায়মস্‌ডেন
বধ নাটকের গান ছিল—

আমরা দিশি পাগলার দল

দেশের জন্য ভেবে ভেবে হয়েছি পাগল।

সময়ের দূরত্বজনিত সুবিধে আমাদের আছে, তাই হয়ত একথা
আজ সত্যি বলে মনে হয় যে, সেই সময়ের হজুগে এমন অনেক
কিছুই স্বাভাবিক ছিল। দেশপূজাদের মতে কর্তব্য ছিল—এমন
বহু কাণ্ডকারখানা আসলে পাগলামো বৈ নয়। স্বদেশী জিনিস
সম্পর্কে এই গানের শেষ চরণ দুটো—

দেখতে খারাপ টিকবে কম দামটা একটু বেশী

তা হোক না তাতে দেশেরি মজল।

বস্তুত “খুড়োর কল”, ছান্না-ওষুধের বিজ্ঞাপন, বিজ্ঞান শিক্ষা ও
প্রয়োগ আর তার সাথে প্রাচীন মন্ত্রগুপ্তি জ্ঞানের লড়াইয়ের মধ্যে
ব্যঙ্গের আভাস খুব অস্পষ্ট নয়। কিন্তু কোন ব্যক্তি, নির্দিষ্ট
কোন ঘটনা কিংবা স্বদেশী আন্দোলন কোনোটাতে তাঁর ব্যঙ্গের

লক্ষ্য নর, আন্দোলনের অন্তর্ভুক্ত কিছু অসংগত কর্মকাণ্ডই সুকুমারের বিষয়।

কুমড়োগুপ্তাশ...! সাবধান!

“বাঙালীর ছেলে ননসেন্সের মধ্যেও মানে খোঁজে—গুধু কথার ভোলায় ছেলে সে নয়। হয়ত পায়ও—কে জানে?” ‘আবোলভাবোল’ গ্রন্থে শ্রী যুবনাথের (মনীষ ঘটক) এই মত প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩২ সালের চৈত্র সংখ্যার ‘কল্লোল’-এ। রস সাহিত্যের প্রাণ। একটা শরীরকে আশ্রয় করে প্রাণ স্পন্দিত হয়। নচেৎ সাহিত্যরসও গুধু তত্ত্বকথা, কেবল ব্যাকরণের সূত্র। যে শরীরকে আশ্রয় করে যুগে যুগে বিভিন্ন সাহিত্য-রসের নতুন নতুন সৃষ্টি, নতুন প্রাণের স্পন্দন তা হ’ল সেই সৃষ্টির নিজস্ব যুগের দেশকাল ও মানুষ। অন্যদিকে প্রণতির অভিজ্ঞতার সীমাবদ্ধতাও যেহেতু নিশ্চিতভাবেই বাস্তব, ফলে সমাজ, সময় ও সমকালীন জীবনধারার বিবিধ স্রোতের সাথে লেখক-কবির প্রণীত ও শিক্ষাগত অবস্থানের সম্পর্কটাও পাঠকদের বুঝে নেবার দায় থাকে। অন্যথায় দেশকালের নির্দিষ্ট জীবনধারার আশ্রয় থেকে সাহিত্যকে উদ্ধৃত, পরিচয়-হীন করে আপনধুণিতে বুঝে নেবার এবং রস উপভোগ করার খেলায় চলে বসতে পারে। এবং সেটা হ’লে আর যাই হোক সাহিত্যের রস যে অনেকটাই মাটি তাতে কোন সন্দেহ নেই।

ননসেন্সের ক্ষেত্রে এই সত্তাবনা একটু বেশী মাত্রায় থাকে, কারণ এখানে সময়, সমাজ ও মানুষগুলোর এক-একটা দিক বড় হ’তে হ’তে এমন উত্তট আর আজগুবি চেহারা নিয়ে নেয় যে আমাদের স্বাভাবিক কল্পনাশক্তি আর তার নাগাল পায় না। ননসেন্সের হাসির আগাতউৎসও সেটা। সুকুমারের নিজের ডায়েরীতে লেখা চারটে পংক্তি এ-ব্যাপারে তথ্য হিসেবে অকাট্য—

রসের মাঝে মজবি যদি মন,

বাস্তবের এই বস্তুলীলার তত্ত্বকথা শোন।

জড়জগতের বাস্তবিত্য বস্ত করেন বাসা

নিংড়ে দেখ রসের মধু মৌচাকে তার ঠাসা।

(অপ্রকাশিত “হিজিবিজি খাতা”^১ থেকে)

তার খেলাররসের বাস যে এই জড়জগতেরই বাস্তবিত্য তাতে

কোন সন্দেহ নেই। অর্থাৎ কুমড়োগুপ্তাশ নামক জড় কিংবা “ডয় পেনোনা”র হাফজানোয়ার ডয়ংকর জীব অথবা হ’কোমুখো হ্যাংলার বিষয় ও সম্ভবত মানুষমত জড়টা, সকলেই সুকুমারের নিজস্ব দেশকালের সাথে গভীর অভিন্নতার সংযুক্ত। এদের নিয়ে খেলার রসের যে “মধু” তা সেকালের “জড়জগতের... বস্ত...নিংড়ে”—ই আহরণ করা।

আল্লামাবাড়ীর বইতে ‘অ্যালিস’ ‘জ্যাবারওয়াকি’ কবিতা পড়ার পরে স্বগতোক্তি করেছিল, “মাথামুণ্ডু কিছুই যে বুঝতে পারি নি, দেখছ তো নিজের মনও সেটা মানতে চাইছে না।” বোঝার ইঙ্গিতগুলো কিন্তু লুইস্ ক্যারল সঙ্গে সঙ্গে অ্যালিসের ভাবনা দিয়ে বলে দিয়েছিলেন,—“কিন্তু কি জানি কেন মাথার মধ্যে হরেক রকম ছবি [idea] সব ঘুরপাক খাচ্ছে—তবে সেগুলো ঠিক কি, তা বলতে পারব না।” (অনুঃ লীলা মজুমদার)। আবোলভাবোলের জন্তুগুলোর মধ্যে দিয়েও তেমনি আমাদের মাথার মধ্যে হরেকরকম ছবি ঘুরপাক খায়। জন্তুগুলোর উল্লানক গাড়ী, ক্ষমতা ও অক্ষমতার আভাস আছে কবিতায়, ছবিতেও। যেমন, “কুমড়োগুপ্তাশ”। সে “যদি” নাচে, কাঁদে, হাসে, ছোটে, কিংবা ডাকে—তাহ’লে তার প্রত্যেক কাজের সাথে তাল মেলাবার জন্যে নির্দিষ্ট ও রীতিমত জটিল, শ্রমসাধ্য কিন্তু বিশেষভাবে নম্রতা-প্রকাশক, বাধ্যতামূলক বিবিধ কর্তব্যের বিধান দেওয়া হয়েছে। অথচ এহেন কুমড়োগুপ্তাশকে এখনো কেউ দেখে নি, তার নাচাচাছোটাডাকা নামক ক্রিয়াগুলোও বাস্তবায়িত হয় নি।

না হলেই বা, প্রস্তুত হ’তে হবে না? সে না-আসুক সে যে আসতে পারে, এই ভয়টা তো এসে গেছে। বহুদূরত্রে আবহ “যদি” থেকে অনুমান করা যায়—কোলকাতা কিংবা তার উপকণ্ঠে সত্যিই সে এসে পড়ে নি, কিন্তু নাগরিক বাঙালীর প্রবল দৃষ্টিভার মধ্যে এ জুড়ুর তখন নিত্য আসা-যাওয়া।

সবটুকুই অনুমান কিংবা ‘যদি’ নয়। এর পিছনে একটা মস্ত কান্ড, প্রথম বিশ্বযুদ্ধ, গুরু হয়েছিল। সে যুদ্ধে ভারত-বর্ষের প্রভু ব্রিটিশ নিজে জড়িয়েছিল গুধু নয়, হরেকরকম প্রলোভনের সুড়সুড়ি দিয়ে সাথে জড়িয়ে নিত পেরেছিল তার উপনিবেশগুলোকেও। ছবিতে হাগলদাড়ি ঝাংলা সাহেবমার্কী “কাত্তুকুতু বুড়ো” জনৈক নেতিভূকে (সন্দেহের পাতার) গায়ের

ওপর লম্বা পালকের সুড়সুড়ি দিয়ে যে পল্ল বলে তা আমাদের পরিচিত গল্পের থেকে একটু আলাদা। সেটা ছিল তার যোদ্ধা রাজার মহিমাকীর্তন—

বলে “এক যে যোদ্ধা রাজা—হোঃ হোঃ হো হি হী

তার যে ঘোড়া—হাঃ হাঃ হা—ডাকত সেটা চী’হি,

ছুটত যখন হেঃ হেঃ হে—সবাই বলত বাহা।”

বোঝা যায়, রাজার মহিমাকীর্তন অপেক্ষা রাজার বশব্দ ঘোড়াটার মহিমাকীর্তনই কথকের উদ্দেশ্য। রাজা ভো বাহাদুর যোদ্ধা বটেই, তার বশব্দদরাও এ-বিপদের দিনে যোদ্ধা রাজার ঘোড়া হিসেবে বাহবা পেতে পারে বৈ কি। প্রলোভনের সাথে ভারী মেহপরিবশিত বৃড়ো কিন্তু সহসা স্বর বদল করে আদরের সুরে আদেশ করে—

হঠাৎ বলে “আর কোথা যাও কাতুকুতু ময়না,

ভাত খাসি ত’ আয় না দেখি আর ত’ দেবী সয় না।”

দেবী সত্যিই সয় না। বৃহত্তম এই উপমহাদেশের সহযোগিতা না পেলে যুদ্ধে পরাজয় না হোক উপনিবেশ হাত-ছাড়া হ’তে পারে। অতএব সুড়সুড়ি ও মেহস্পর্শের সাথে “কুটুৎ ক’রে চিমটি” এবং “খ্যাংরা মতন” আঙুলের ষোঁচায় অবশেষে ভারতবাসী “কাতুকুতুর কুলপি” খেয়েছিল। স্বরাজের টোপ গলায় নিয়ে ব্রিটিশ-রাজের যুদ্ধে রসদ শুধু নয় সৈন্যও জুগিয়ে-ছিল। কংগ্রেসের মাদ্রাজ অধিবেশনে (১৯১৪) বস্তুত কাতুকুতু বৃড়োর প্রস্তাব অনুযায়ী যোদ্ধারাজার বশব্দ ঘোড়ার ভূমিকা পালনের পূর্ণ প্রতিশ্রুতি দেওয়া হল। আব্দার হিসেবে বলা হয়েছিল—ঘোড়ার সাজটা যেন একটু ভাল হয়। গৃহীত প্রস্তাবটা ছিল—“War has been declared in Europe and the Congress made profuse declaration of loyalty and promised all help in the prosecution of the war. Demanded that the higher ranks of the Army should be thrown open to Indians.”

অধিমিত্র এই loyalty ঘোষণার আগের যুগটাই ছিল বিপ্লবীদের ফাঁসি, ঘোঁশন্তরে নির্বাসন ও জেলের মধ্যে অভ্যাসিত হওয়ার যুগ, ব্রিটিশ সাম্রাজ্যবাদের প্রতি loyalty নয়, যুগার যুগ। তাই কংগ্রেস তথা ভারতীয় নেতৃবৃন্দ

যখন ব্রিটিশ সাম্রাজ্যের বিপদের দিনে ব্রিটিশের শত্রুর প্রতি প্রবল যুগার স্বদেশে এক নতুন যুদ্ধ শুরু করে দিলেন তখনই সুকুমারের মনে হয়েছিল, এ গল্পে “হাসির চেয়ে কান্না আসে বেশী”।

অন্যদের কান্না সম্ভবত এসেছিল আরো পরে—হোমরুল (স্বরাজ)-এর বদলে যখন “জড়দেহধারী রুল-নামক অন্য একটা জিনিষ” (প্রবাসী)—রাউলাট আইন এল, তখন।

সজনীকান্ত দাস “আত্মশ্রুতি”তে লিখেছেন—“দেশপূজ্য সুরেন্দ্রনাথ ও পাচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায় সুললিত ইংরাজী ও বাংলা বক্তৃতার সাহায্যে দিনাজপুরের তরুণ সম্প্রদায়কে ইংরাজের পক্ষে সৈন্যদলে যোগদানে উৎসাহিত করিবার জন্য আসিলেন।” শুধু দিনাজপুরে নয় ভারতীয় নেতৃবৃন্দ ও ব্রিটিশ প্রচারযন্ত্রের সুললিত বক্তৃতার “আওয়াজখানা” গোটা ভারতীয় উপমহাদেশ—“দিল্লী থেকে বার্মা” পর্যন্ত হানা দিচ্ছিল। যুদ্ধে ভারতীয়দের কাছ থেকে বিপুল সমর্থন আদায়ের জন্য এ চিন্তাটা ভারতবাসীর মনে বদ্ধমূল করে দেওয়া দরকারি ছিল যে ব্রিটিশ আক্রান্ত হবার অর্থ ভারতবাসীও আক্রান্ত হওয়া। তাছাড়া “এমডেন” নামে একটা জার্মান জাহাজ থেকে মাদ্রাজের দুর্গের ওপর গোলাবর্ষণের ঘটনা এতবড় যুদ্ধে একেবারে তুচ্ছ হলেও ভারতবাসীর সামনে তখন এ ঘটনা ব্যাপকভাবে প্রচারিত। মোটের ওপর বাস্তবে ব্রিটেন আক্রান্ত হলেও প্রচারের ওণে ভারতবাসীর কাছে ভারতবর্ষও আক্রান্ত।

জনৈক “ভীষ্মলোচন শর্মার” সংগীতচর্চার ঠেলায় “ছুটছে লোকে চারদিকেতে ঘুরছে মাথা ডন্ ডন্,” এবং “মরছে কত জখম হয়ে করছে কত হট্ফট্” (গানের ওতো/সম্প্রদায় / ভাদ্র ১৯২২)—বাস্তবে যে-কোন পার্টকেরই এমন অভিজ্ঞতা থাকা সম্ভব। আবার তৎকালীন যুদ্ধ প্রচারের বিপুল আড়ম্বর ও ওজবের প্রতিক্রিয়াতে নাগরিক বাঙালীর মানসপটে “জাশ্ম’নির একদল দুর্দান্ত উলহান সেনা”র “পাশবিক অত্যাচার” (প্রবাসী) ও মাথা ডন্ ডন্ করা জখম, মৃত্যু ও হট্ফট্যানির নারকীয় সব দৃশ্যের আনাগোনা।

কিন্তু সজনীকান্তের মতো তৎকালীন বহু যুবকেরই “লেখাপড়ার বিতৃষ্ণা আসিয়াছে, ইংরাজকে এ দেশ হইতে

উৎখাত করিতে না পারিলে কিছুতেই শান্তি নাই—মনের এই-রূপ অবস্থা।” দেশপুত্রদের বক্তৃতায় তাঁরা হয়ত’ শেষে শেষে বলে গলা ফাটিয়ে চীৎকার করতে পারতেন। কিন্তু ঘটনা ঘটেছিল “বুমেরাওয়ের বিচিত্র রীতি অনুযায়ী”। এই সব বক্তৃতা ও প্রচারের কল্যাণে তাঁরা ছির করলেন—“ইংরাজের হাইয়াই লড়িতে যাইব।”

ব্রিটিশ উৎখাতের জন্য প্রবল দেশপ্রেমাবেগের এই আশ্চর্য ও মর্মান্তিক রূপান্তর সেযুগের বহু যুবকেরই ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা। এতবড় উত্তেজিত কান্ডের পরিণামে আরো বড় একটা পরিহাস তাঁদের জন্য অপেক্ষা করছিল—“টেরোরিস্ট বাংলা” থেকে আপাতত সিপাহী নিয়োগ না করার সিদ্ধান্ত নিয়েছিল ভারতসরকার। “লড়াই ক্যাপা” জগাইয়ের যুদ্ধে যাবার স্বপ্ন এই ভাবে বিনষ্ট হয়েছিল অকস্মে। তাতেও দমে নি বাঙালী। যুদ্ধ শুরু হবার বছর দুয়েক পরে সিপাহী হবার অধিকার অর্জন করে ছেড়েছিল।

কিন্তু সে যুহুর্তে রক্তটার-প্রেরিত “এইরূপ সংবাদ আসিতেছে যে ভারতবর্ষের নানা জাতীয় সিপাহীরা অসাধারণ শক্তি সাহস ও কৌশলের সহিত যুদ্ধ করিতেছে, এমনকি তাহারা কোন কোন সময়ে পরাজয়ের আশঙ্কাকে জয়ে পরিশ্রুত করিতেছে” (প্রবাসী/প্রগ্রহায়ণ ১৩২১)। যুদ্ধে যাওয়া হয় নি বলে জগাই তখন রাগে দুঃখে (হয়ত ঈর্ষায়ও) পথে ঘাটে আপন খেয়ালে যুদ্ধ করে। এবং নিজস্ব শৌর্ষের খতিয়ান সে নিজেই লেখে—

লিখল তাতে “ওরে জগাই ভীষণ লড়াই হ’লো

দুই ব্যাটাকে খতম ক’রে জগাই দাদা মোলো।

আর দুটো লোক কই যে গেল ভয়েতে দেশ ছাড়া—

তিন জার্মান জখম হ’ল জগাই গেল মারা।

(‘আবোলতাবোল’/সম্প্রদ/বৈশাখ ১৩২২)

ভারতীয় ভ্রমণে “মাদ্রাজের দুর্গের উপর গোলা চালাইয়া কয়েকজন মানুষের প্রাণবধ ও কিছু সম্পত্তি নষ্ট করিয়াছিল” যে “এমডেন”, তার “বিনাশ”—এর সংবাদ তখন এসেছে (প্রবাসী/প্রগ্রহায়ণ ১৩২১)। আবার “বাপকে” লেখা লিখ সৈন্যের চিঠিখানাও এসেছে। “বিলাতে শিখ সৈন্য” কি বিপুল বীরত্বের সঙ্গে যুদ্ধরত সে-খবর তাতে আছে, কিন্তু সেই

চিঠিতে টাটকা খবর—“আমাদের পূর্বদিকে জার্মানরা প্রায় হিন্দুস্থান অবধি ছাইয়া রহিয়াছে” (সম্প্রদ/বৈশাখ ১৩২২)। ভরসা শুধু এই যে জার্মানী যদি আসে তাহলে বাহাদুর ইংরেজ তার ব্যবস্থা নেবে। এই ভয় ও ভরসার দোলায় শঙ্কাতুর মনে কোন প্রকারে অতি “সাবধানে” বেঁচে থাকা ছাড়া গত্যন্তর নেই।

অন্যদিকে খবর আসছে “চীনের যে অল্প অংশ জার্মানীর অধীন ছিল তাহা জাপান দখল করিয়াছে...”। সাময়িকপক্ষে গভীর মন্তব্য ছিল “আমাদের মনে হয় অদূর ভবিষ্যতে ভারতবর্ষ ও পূর্ব এশিয়ার অন্যান্য দেশে বাগিজা ও রাষ্ট্রীয় প্রাধান্য লইয়া ভীষণ সংগ্রাম হইতে পারে। ...জাপানের রপতরী বিভাগ বেশ শক্তিশালী” (প্রবাসী/জ্যৈষ্ঠ ১৩২৩)। জার্মান ঘোষিত শত্রু, তার বিরুদ্ধে রটিশের যুদ্ধ-প্রস্তুতি আছে—যুদ্ধ চলছেও। কিন্তু জাপান যেহেতু মিত্রশক্তি তার বিরুদ্ধে তেমন কোন সতর্ক দৃষ্টি বা সাময়িক প্রস্তুতি নেই। উল্লিখিত যুক্তি ও তথ্যের সমন্বয়—ওজবের কাল্পনিক স্তরে ঘটে নি। ঘটেছিল সাময়িকপক্ষের বুদ্ধিসজাত সম্পাদকীয় স্তম্ভগুলিতে। সাধারণ বাঙ্গালীর মনে, অতএব, যখন-তখন সে এসে পড়লে আর হতচকিত হবার কারণ নেই। বরং ধরে নেওয়া ভাল, সে যদি আসে তাহলে অনতিদিলে দেশ দখল করবে। সুতরাং আমাদের করণীয় কতব্যভূমি সম্পন্ন করতে হবে বুদ্ধি বিবেচনা করে।

অথচ তখনো সে আচেনা। কেই বা চেনে? শিশুর মনে জুড় কেমন—মাসীপিসীরা তার কতটুকু জানেন? বর্তমান প্রভু, বিদেশী জুড়টাকেও তো চিনে উঠতে পারেন নি ভদ্রলোকেরা, তবু তার সাথে একটা ব্যবহারিক সম্পর্ক তৈরী হয়েছিল। সেই আদলে নতুন সম্ভাব্য জাপানী জুড় “কুমডোপটাশ”—এর সাথেও একটা ব্যবহারিক সম্পর্ক তৈরীর মানসিক প্রস্তুতি রাখতে হবে। যদিও কুমডোপটাশ তিক কেমন ব্যবহার প্রত্যাশা করে তা কারো জানা নেই, এমনকি যিনি এতগুলো বিধান দিয়েছেন তিনিও শেষ পর্যন্ত কবুল করেছেন—

কুমডোপটাশ চটলে পরে ঘটবে তখন কি যে,

বলব কি ছাই বুঝাই কারে বুঝতে মা পাই নিজে।

(‘আবোলতাবোল’/সম্প্রদ/ব্রাহ্মণ ১৩২৩)

কিন্তু কুমড়োপটাশ যাতে না চটে সেই জন্যে তার কালনিক আবির্ভাবের পরে ভিন্ন ভিন্ন প্রস্থায় তার সাথে ভাল মিলিয়ে কতবোর দীর্ঘ বিধান স্থিবিভূত। কখনো “চার পা তুলে থাকবে ঝুলে হট্টমুলার গাছে” বখনো “উপুড় হয়ে মাচায় শুয়ে লেপ কছল কঁধে/বেহাগ সব গাইবে খালি রাখে কুণ্ড রাখে।” কিন্তু “(যদি) কুমড়োপটাশ হাসে—” তখন আলাপের ভাষা তো জানা নেই, এমতাবস্থায় দলিৎ দস্তাবেজের কুদীন ভাষায় কথা বলাই সাবাস্ত—“আপসা গলায় ফাসি কবে নিঃশ্বাসে ফিস্‌ফাসে”। অতঃপর যদি সে ডাকে, তাহলে বশব্দ ভাব প্রদর্শনের সর্বোৎকৃষ্ট উপায়, নাকথত দেওয়াই বিধেয়, নিদেনপক্ষে “শক্ত ইঁটের তপ্ত খামা” নাকে ঘষতে হবে।

সময়টা তখন এরকমই। এক জামানে রক্ষা নেই, জাপানী বোমার গুজব। একদিকে যুদ্ধের প্যানিক, অন্যদিকে প্যানিক কণ্ট্রোলার কোন ব্যবস্থাই নেই। অর্থাৎ ইংরেজ উৎখাত-সংক্রান্ত বোমার ব্যবহার কিংবা পার্কের মিটিং সবই বন্ধ। তৎসত্ত্বেও ভারতরক্ষা দপ্তরবিধির তিন রেগুলেশন ও অন্যান্য দমন আইনের বিরাম নেই। সামান্যতম সন্দেহে প্রতিদিন প্রেতার ও নজরবন্দী-সংক্রান্ত খবর দেশীয় সংবাদপত্রে ‘প্রেস আইন’ বাঁচিয়ে-ও প্রকাশ পায়। সন্ত্রাসে সিঁটিয়ে যাওয়া নাগরিক বাঙালী তখন সাবধানতার প্রতিযোগিতা করে কোনক্রমে প্রাণটা টিকিয়ে রাখছে। সাময়িকপত্রের সম্পাদকীয় স্তম্ভে এই সন্ত্রাসবিদ্ধ অবস্থা কাটাবার জন্যে ব্যঙ্গের সুরে লেখা হচ্ছে—“বাঙালী কি নীরব সাধনা ও তপস্যার দ্বারা শক্তি সঞ্চয় করিতেছেন?” (প্রবাসী/অগ্রহায়ণ ১৩২৩)। এই গভীর বক্রোক্তির ঠিক উল্টো পিঠেই কিন্তু লেখা ছিল নাগরিক মনের প্রাণের কথাটা—আপনি বাঁচলে বাপের নাম। একথা ‘প্রবাসী’-সম্পাদকের বিষয় নয় কিন্তু সুকুমারের ননসেন্সের বিষয়।

আপন প্রাণটা কোনক্রমে বাঁচিয়ে রাখার নিত্যক্রিয়াপদ্ধতি সম্পর্কে চাপাগলায় বলা যেসব কথা তখন হাওয়ায় ভাসছিল সেগুলো সুকুমারের খেলায় ভাষায় অন্য রূপ পেল—

তাই বলি—সাবধান! করো নাকো ধুপ্‌ধাপ্‌

টিপ টিপ পায় পায় চলে যাও দুপ্‌চাপ্‌।

চেনোনাকো আগে পিছে, যেমনোনাকো ডাইনে

সাবধানে বাঁচ লোকে—এই লেখে আইনে।

(‘সাবধান’/সম্পদ/অগ্রহায়ণ ১৯২৩)

সাবধানে যারা ইংরেজের আইন মোতাবেক চলতে চায় তারা অবশ্যই রাষ্ট্রতাব বাঁদিক দিয়ে হাঁটে। আর অসাবধানে রাস্তার ডানদিক দিয়ে চলা মানে শুধু ইংরেজের আইন ভালা নয়, জার্মানদের আইন অনুসরণ করা। ইংরেজসাম্রাজ্যে এমত আইনভঙ্গকারী এবং শত্রুর আইন অনুসরণকারীর পরিণাম কি, সেই শিক্ষা বক্তা অতঃপর পাড়ার ইতিহাস থেকে তুলে এনেছেন—ব্রহ্মেশব “সেন্না” মেজমামার বেলান্ন যা হয়েছিল—

শেষকালে একদিন চান্নির বাজারে

পড়ে গেল গাড়ী চাপা রাস্তার মাঝারে।

খেয়ালবসের নিয়মে প্রচলিত ব্যাকরণটা কিন্তু উল্টেই গেল। সাবধানে জীবনের পথে চলার যে জ্ঞানগর্ভ উপদেশের সাথে যুগে যুগে বাঙালীর পরিচয় সেটা হল—আগে-পিছে খুব ভাল মত নজর করে চলা। অন্যথা হ’লেই বরং রমেশের সেন্না মামার হাল হ’তে পারে।

এ সময়ের অন্তর্গত অবস্থাটা আমাদের দেখার নিয়মে, অর্থাৎ সোজা চেহারায়, দেখতে চাইলে ১৯২৬-এর মাঘ সংখ্যার সম্প্রদে প্রবাসিত “বাজের লোক” কবিতা পড়তে হবে। সেখানে তৎকালীন “বাঃ” “হদি” “বটে” “কিন্তু”—দের সুকুমার মাপ্টারমশাইসুহৃৎ পাণ্ডীর্ষ্যে রীতিমত ধমকেছেন। এরাই আবার খেয়ালবসের ডিয়েনে একেবারে অন্য রূপ, অন্য স্বাদ নিয়ে হাজির হয়েছিল সম্প্রদে চৈত্র সংখ্যার শেষ পৃষ্ঠায় “হঁকোমুখো হ্যাংলা” হয়ে। স্বাভাবিক মানুষের অবয়বে তাকে আর চেনার উপায় নেই। মনমরা, চুলকাড়া, সন্ত্রস্ত ও চিহ্নিত গোমড়াথেরিয়াম এক উত্তট জীব। অথচ খবর আছে, ক’দিন আগেও সে “থপ্‌ থপ্‌ পান্নে” নাচত এবং “আহ্লাদে গদ-গদ” হয়ে “গাইত সে সারাদিন” “সারে-গামাটিম্‌টিম্‌”।

ক’দিন আগেও যে-ভীতমলোচনদের নাচগানের শুভোন্ন সবাই সন্ত্রস্ত হ’য়ে উঠেছিল—ঘরবাড়ী উটেট যাবার দাখিল, সেই সব বক্তা, সমাজসংস্কারক, স্বরাজ-সাধনার অগ্রপথিক শান্তিশিষ্ট লেজবিশিষ্ট “বাজের লোক” বাঃ-বাঙালীর

অবস্থাটা তখন বাস্তবিকই চুলখাড়া, চোখবড়, সন্ত্রস্ত ও কিংকর্তব্যবিমূঢ়। অসংখ্য যদি-বটে-কিছুর মধ্যে আবর্তিত অলস কর্মবিমূখ হ'কোমুখোহ্যাংলা একদল ভ্রমলোক তখন লাজে মাছি মারার জটিল ফন্দি উদ্ভাবনে ব্যস্ত।

বাস্তবের বড়-ছোট সমস্ত ঘটনাবলীর ওপরের পোশাকটা দেখে যখন অন্যেরা আহ্লাপিত কিংবা বিষম, সুকুমার তখন তার প্রতিটি পরত খুলে দেখতে পান। তাঁর নিজস্ব আনন্দ-বিষাদ অন্যকে স্পর্শ করতে পারে না। ঘটনার অভল অভ্যন্তরের সত্যটুকু নিরাসক্তভাবে তুলে আনেন তথাকথিত স্বাভাবিকের একেবারে উল্টো নিয়মে :

ছুটছে মটর মটর মটর ছুটছে গাড়ী জুড়ি,
ছুটছে লোকে নানান্ ঝোঁকে করছে হড়োছড়ি,
ছুটছে কত ক্র্যাপার মতো গড়ছে কত চাপা,
সাহেব মেম স্বমকে খেমে বলছে ‘মামা পাপা !’

(‘দাঁড়ে দাঁড়ে দ্রুম’/সম্পদ/আষাঢ় ১৩২৪)

বিষমজগতের বিপুল গতির সাথে পাল্লা দিয়ে পাখিব সামাজিক সত্যতা যখন উন্নতির শিখর স্পর্শ করতে চাইছে তিক সেই সময়—

আমরা তবু তবলা তুঁকে গাঞ্জি কেমন তেড়ে

“দাঁড়ে দাঁড়ে দ্রুম ! দেড়ে দেড়ে দেড়ে !”

বিদ্রূপের আঘাত হস্ত বা সমাজসংস্কারকের কর্তব্য ছিল, কিন্তু খেয়ালরসের নিয়মে বিদ্রূপ ভেঁসনা উল্টে গিয়ে সিঁচাপড়ানো বাহাদুরি দেওয়ার পরিণত হল। এই পিছন ফিরে চলার মধ্যে যেন কোন বিশেষ সোপান কিন্তু গুরুত্বপূর্ণ ভাংপর্শ আছে—

আসল কথা বুঝ না যে, করছ না যে চিন্তা,

গুনছ না যে গানের মাঝে তবলা বাজে ধিন তা ?

ছুড়ের কীকি

“বাঙালীর নিশ্চেষ্টতা”—র এই সময়ে অনেকে যেমন সব ভাবনা ছুলে গলা ছেড়ে গান গাইছেন অনেকে আবার তখনই অনেক পরিস্রবলাখ্য নাওরা-বাওয়া যুমানোর কাজগুলো সেরে যে সামান্য সম্বলটুকু জমাতে পারছেন সেটুকুতে যুঁজে ‘উন্নয়ন সেবাদেশ’ বিক্রম ও পরাজয়, ভারতীয় পার্শ্বান,

গোষ্ঠী এবং বাঙালী সৈন্যদের ততোধিক বিক্রম ও জয় এবং যুদ্ধশেষে চূড়ান্ত জয়লাভের পরে সারা বিশ্বে human liberty-র ধ্বজাধারী রাষ্ট্রের দেওয়া স্বরাজ ও স্বরাজের পর কি কি উপায়ে স্বদেশহিত করা সম্ভব—এমত অসংখ্য কাল্পনিক সম্ভাবনাকে বাস্তবতা ধরে নিয়ে চায়ের কাপে তর্কযুদ্ধের তুফান তুলছেন।

আবার সুকুমারের নিজস্ব গভীর মধ্যেও একই ধরনের একটা তুফান উঠেছিল সে সময়। সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের মধ্যে সুকুমারের—অভিপিত, স্বাভাবিক—নেতৃত্ব, প্রশান্তচিত্ত মহানবীশ প্রমুখদের সাহচর্যে নবযুবকদের দলটার সাথে ‘সমাজের’ প্রাচীনদের-ও একটা মতবিরোধ দেখা দিয়েছিল। ইস্যুগুলো অবশ্য একই ডায়াল বলি যায়—সাদাকে লাল, বলা, বিদ্রীসুরে নাক ডাকা, বাড়ীর কারো দাড়ি না-রাখার মতোই ভারী, গভীর ও গুরুত্বপূর্ণ। আড়ার নির্দিষ্ট সময় অতিবাহিত হয়ে গেলে চায়ের কাপ জুড়িয়ে যায়—“ভেরি ভেরি সরি মশলা খাবি ?” বলে পরবর্তী আড়ার ভূমি প্রস্তুত করে ঘরে ফেরার নিয়ম। সুকুমারের “সমাজে”র গভীর তর্কবিতর্কের শেষ অধ্যায়ে-ও “শেব হ্যাণ্ড আর দাদা” বলে মিটমাট হয়ে গেল, নবায়ুবকরা কেউ কেউ (দলের পাতা সুকুমারসহ) ‘সমাজের’ কার্যনির্বাহক সমিতিতে উন্নীত হলেন।

ছোটখাটো নৈমিত্তিকতার অঙ্গ এই সব ঘটনাকে ছাপিয়ে এই আড়ি-আড়ি ভাব-ভাব খেলাটা তখন সবথেকে জমেছিল কোলকাতা কংগ্রেসের সভাপতি নির্বাচনকে কেন্দ্র করে। এ্যানি বেসান্টকে সভাপতি করার পক্ষে যারা, তাঁরা যখন বলছিলেন—

“ক্যান রে বেটা ইস্ট পিড ? তেঁড়িয়ে তোর করব টিট্ !”

(‘নারদ নারদ’/সম্পদ/আশ্বিন ১৩২৪)

কোলকাতার গল্পগম্হীরা তার বিরোধিতা করছিলেন বস্তুত একই ডায়াল—

“চোপরাও তুম্ প্লিকটি নট্, মারব রূপে পটাগট্,—”

এই গালিগালাজের যুঁজে কারা শেষ পর্যন্ত “দাঁড়া একটা প্লিশ ডাকি” বলে বাজীটা মাৎ করলেন সেটা আর ততটা গুরুত্বপূর্ণ থাকে না। কারণ দু’পক্ষই অবশেষে—“মিথ্যে কেন

লড়তে যাবি ?” এই স্বত্তিতে মণলা বিনিময় করে আড়ি-ও ভাব-ভাব খেলার সেই সর্বভারতীয় সংকল্পের পরিসমাপ্তি ঘটিয়েছিলেন।

লক্ষণীয় যে, মানীওণী দেশপূজ্য বড় ও বড়োদের এসব বালসুলভ খেলা নিয়ে সুকুমার যে শব্দ-ছন্দের খেলা করেছেন তাতে satire-এর গঙ্গা একটু-আধটু থাকলেও সেটা প্রধান হয়ে উঠতে পারে নি।

কিন্তু যখন ‘দু’পক্ষই সমান তালে পা ফেলে আত্মপ্রবন্ধনার চূড়াত করে ছাড়ছেন এবং দেশের মানুষ সেই ফাঁকির স্বগ নিয়ে আকাশকুসুম রচনা করতে করতে জীবনের বাস্তবতা থেকে অনেকদূর সরে যান, তখন কিন্তু তাঁর খেলাগি কলম-তুলিতে বিক্রপের ঝাঁঝানো শব্দ ও ছবি অপেক্ষাকৃত স্পষ্ট।

“সরকারী সব অফিসস্থানায় কোন সাহেবের কদর কত”, চাঠনি পোলাও বানানোর কায়দা, “মুন্টিষো:গর বিধান”, “পূজা পার্বণ তিথির হিসাব” এবং প্রফুল্লচন্দ্র রায়ের মতে যেসব বস্তু প্রস্তুত করতে পারলে স্বদেশী শিল্পের ভিত্তি গড়ে উঠবে সেই “সাবান কালি দাঁতের মাজন বানাবার সব কায়দা কেতা” আমাদের জানা ছিল। জানা ছিল না শুধু “পাগলা ষাঁড় করলে তাড়া কেমন ক’রে তেঁকাব তায়।” শিক্ত ডব্লুগোক বাঙ্গালীর বোধবুদ্ধি—অফিস কাছারিতে হিসেব ক’রে সাহেবদের কদর-অনুযায়ী মান্য করা, ঘরের পূজোপার্জন, মুন্টিষোগের সাথে চাটনি পোলাও এবং সেই সাথে নিরীহ স্বদেশী শিল্পের উদ্যোগ পথত পৌঁছন, কিন্তু পিছন থেকে কোন প্রবল শব্দর দ্বারা আক্রান্ত হলেই “কি মুন্টিকল”—দিশেহারী অবস্থা।

সম্প্রদ, ১৩২৪-এর মাঘে ‘কি মুন্টিকল’ আর চৈত্র মাসে প্রকাশিত ‘চোরধরা’-তে দেখা যায় টিফিনের জুরি ভোজের ব্যবস্থাটা যখন প্রতিদিন বেমালুম হাওয়াল মিলিয়ে যাচ্ছে তখন বাব্ব একদিন ডয়ানক রাগে চোর ধরতে বন্ধপবিকর হলেন। ঘোছার বেশে চোখ গোল গোল কবে (যাতে কিছুতেই আর ধুম না আসে) চালের আড়ালে মুক্তঅসি-হাতে গাহারানত—

এই দেখ চাল নিয়ে খাড়া আছি আড়ালে

এই বার টের পাবে মুণ্ডুটা বাড়ালে।

‘আবেলতাবোধে’ ছবি সাধারণত কবিতার একটা বিশেষ বা প্রধান মাত্রাটাকে জীবন্ত ও convincing করে, কিন্তু কবিতায় নতুন মাত্রা সংযোজন করেছে এই কবিতা দুটোর ছবি। ‘কি মুন্টিকল’-এর ছবিতে পাগলা ষাঁড় ডব্লুগোকদের তিন হাতের নাগালে ভীষণ রাগে ফেঁসান্ধে আর ‘চোরধরা’-তে ঘোছা ও পাহারাদার বাঙ্গালীর পিছন থেকে ঘরের শব্দ বেড়াল হাঁদুর কাকপক্ষীরা খাবারদাবার সাবাড় করছে।

অলক্ষ্যে পাগলা ষাঁড় যে পিছনে এসে গিয়েছিল এখবর কিন্তু প্রকাশিত হয়েছে। বঙ্গের লাটসাহেব বক্তৃত্তা করে বলেছেন—“বাংলাদেশে রাষ্ট্রবিপ্লব ঘটাইবার জন্য একটা বিস্তৃত চক্রান্ত অনেকদিন হইতে চালিতেছে” এবং সরকার “একটি কমিটি নিযুক্ত করিয়াছেন”। এই কমিটির অন্যতম প্রধান কাজ “চক্রান্ত দমন করিবার জন্য যদি নতুন আইন করিতে হয় তাহা হইলে সে আইন কিরূপ হওয়া উচিত সে সম্বন্ধে গবর্ণমেন্টকে পরামর্শ দেওয়া।” (প্রবাসী/পৌষ ১৩২৪)। কমিটির সভাপতির নামটা প্রবাসীর চৈত্র সংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছিল এইভাবে—“বিলাতের হাইকোর্টের জর্জ রোলাট (Rowlatt) সাহেব উহার সভাপতি”। এ্যাংলো-ইন্ডিয়ান ‘ট্যাপশাখী’-দের সংবাদপত্র বাদের মডারেট বলত তাঁরাও জানতেন যে নতুন কিছু দমনআইন তৈরী করাই এই কমিটির উদ্দেশ্য। কিন্তু কোলকাতা কংগ্রেসে এই কমিটি সম্পর্কে একটা মামূলি নিবাসচুক প্রস্তাব নেওয়া হ’ল মাত্র। এই পাগলা ষাঁড় তাড়া করলে কি কর্তব্য সে-সম্পর্কে কোন কথাই হ’ল না।

ভাবের ঘরে চুরি আমাদের গুরু হয়েছিল অনেক আগে, যুদ্ধের গোড়া থেকে। ইংরেজের হয়ে যুদ্ধ ক’রে প্রাণ দিয়ে, শতাব্দিক কোটি টাকা নিঃশর্ত দান ক’রে দেশ দেউলে হয়ে গিয়েছিল। লক্ষা নিবারণের উপযোগী কাপড় তখন বাঙালী মেয়েদের জন্যেও জুটছে না—“হাটলুঠ” “বস্তলুঠ” “দুড়িকল” “শেলগ” এগুলোই তখন দেশের খবর। তবুও পিছন ফিরে তাকাবার সময় নেই। যুদ্ধে ইংরেজের জয় হ’লে সভ্যতা টিকবে আর ফাঁকতালে আমাদের স্বরাজপ্রাপ্তি হবে। বিশেষত ভারত-সচিব মণ্টেগ সাহেব ভারতবর্ষে আসছেন স্বরাজের খসড়া তৈরী করতে সরেজমিন তদন্তে। অতএব, পাও সবে

ভারতসত্তান, মণ্টেঙ সাহেব সুস্বাগতম। ঘরের মধ্যে চোর চুকিয়ে চৌমাথার মোড়ে গিয়ে পাহারা দেওয়া আর কাকে বলে ?

ঔপনিবেশিক শোষক ও শাসক ‘ভালো ইংরেজের’ মুখ থেকে human liberty এবং এই যুদ্ধের শেষেই “ভারতবাসী-দিগকে অনেক স্বায়ত্ত শাসন-ক্ষমতা দেওয়া কর্তব্য”—মণ্টেঙ সাহেবের এই বাণী শুনতে শুনতে ভারতবাসী তখন দিবারাত্র “জোছনা হাওয়ার স্বপনঘোড়ার চড়নদার”। কাতুকুতু বুড়োর সুড়সুড়ি খেয়ে যুদ্ধের গোড়া থেকে “পল্ট চোখে” আর “বিনা চশমাতে” এই ভুতুড়ে খেলা দেখতে শুরু করেছে বাঙালী। আলো ঠিকরে পড়া হীরের (?) আংটি পরা ভুতের ‘কথায়’ আদরের যেন শেষ নেই আর “জ্যন্ত হানা” র-ও আহ্লাদের সীমা নেই। অবশেষে “গোবরা গণেশ ময়দারীয়া নাদুস”—এর ঘুম যখন ভাঙল তখন কিন্তু The Egyptian Law of Suspects of 1909-এর ধাঁচে গড়া আইনের খসড়াটা তৈরী হয়ে গেছে। ভুতেরও আর স্বপ্ন ভাঙতে উন্ন নেই। সে—

“ছিঁচকাদুনে ফোকা মানিক, ফের যদি তুই কাদিসরে”—

এই না বলে যেই মেরেছে কাদার চাপটি ফট্ করে,

কোথায় বা কি, ভুতের কঁকি—মিলিয়ে গেল চট্ করে।

(‘আবোলতাবোল’ / সন্দেশ / বৈশাখ ১৩২৫)

একেবারে হঠাৎই সব মিলিয়ে গেল। কোথায় human liberty, কোথায়ই বা স্বরাজ। যা সত্যি হয়ে এল সেটা এ ‘রোলাট কমিটি’-কৃত আইনের খসড়াটা। ‘মাতৃগৃহ’ এক নিমেষে ‘মাতৃকারাগারে’ পরিণত হল।

যুদ্ধশেষ হবার মুখে ভারতবাসী এ প্রান্তির জন্যে প্রস্তুত ছিল না বললে বস্তুত অধেঁকটাও বলা হয় না। ইংরেজের প্রতি যে বিধাহীন আনুগত্য ও নির্ভরতা নিয়ে সেদিনের শিক্ষিত উন্নতলোকেরা তাদের সমস্ত নৈতিক ও আর্থিক শক্তি এবং সম্পদ এই যুদ্ধে উজাড় করে দিয়েছিল কেবলমাত্র ব্রিটিশের অধীনে শান্তি ও সৌহার্দ্যময় স্বরাজ বা হোমরুল-এর প্রত্যাশায়, সেই ইংরেজের কাছ থেকে এই প্রতিদান বস্তুত মরণান্তিক আঘাতরূপে সত্যি হ’য়ে উঠল।

যে স্বদেশ বা “মাতৃগৃহ” প্রবাসী সম্পাদকের কাছে ‘মাতৃ-কারাগার’ বলে মনে হয়েছিল সেই দেশই সুকুমারের খেয়াল-

রসের নিয়মে “হাসি নিষেধ”—এর “ধমক দিয়ে ঠাসা” “রাম-গরুড়ের বাসা” হয়ে এলো।

যায় না বনের কাছে কিংবা পাছে গাছে

দখিন হাওয়ার সুড়সুড়িতে

হাসিয়ে ফেলে পাছে

কিছ।

ঝোপের ধারে ধারে রাতের অন্ধকারে

লাখ জোনাকির চক্কুঠারা

হাসতে শেখায় কারে ?

(হেস’ না / সন্দেশ / জ্যৈষ্ঠ ১৩২৫)

রবীন্দ্রনাথের “বিদূষক” বলেছিল “আমি মারতেও পারি নে কাটতেও পারি নে, বিধাতার প্রসাদে আমি কেবল হাসতে পারি।” মহারাজের সভা থেকে বিদূষক অতএব বিদায় নেবার আজি পেশ করেছিল। কিন্তু যিনি কোন রাজপ্রাসাদের বিদূষক নন, এতদিন সমাজের বিবিধ অসংগতি ঘাঁর খেয়ালরসের অবলম্বন, তাঁকে তখন প্রকৃতির মধ্যে “দখিন হাওয়ার সুড়সুড়ি” অথবা “মেঘের কোণে কোণে” কিংবা “লাখ জোনাকির চক্কুঠারা”—র মধ্যে হাসির উপকরণ খুঁজতে হয়।

সেই বাসা যে নিত্যনতুন ধমক দিয়ে ঠাসা হ’চ্ছিল তার প্রমাণ আছে অসংখ্য। তবে ধমকের মধ্যে এক আশ্চর্য অভয়-দানের ব্যাপারও ছিল। কোলকাতার লাটসাহেব ২রা মে (১৯শে বৈশাখ ১৩২৫) তারিখে এডর দিয়ে বলেছিলেন—এতে ডয়ের কিছু নেই। সন্দেহ হ’লে জেলে আনা হবে, এবং সংপত কিছু কারণে বিচার করা হবে না। তা’বলে “তিনি কাহাকেও রাজনৈতিক আন্দোলন স্থগিত রাখিতে অনুরোধ করিতেছেন না।” (প্রবাসী / জ্যৈষ্ঠ ১৩২৫)। সুতরাং “ভয় পেয়ো না” (‘ভয় কিসের ?’ / সন্দেশ / আষাঢ় ১৩২৫), “আমি তোমায় মারব না”, তাছাড়া যদি মারি-ও “এ যুগের যে বড় নরম, মারলে তোমার লাগবে না।” (‘সন্দেশ’পাঠ)।

অবশ্য একথা মনে রাখা দরকার যে “ব্রিটিশ জাতির মেজাজ স্বতন্ত্র রকমের। কেহ কেহ তাহাদিগকে একপূঁয়ে জাতি বলে।” কিন্তু লাটসাহেব মনে করেন “তাহারা বেশ বিবেকবান ও ন্যায়পরায়ণ জাতি। তুমি অমায়্যাসে তাহাদের “সহিত তর্ক করিতে পার।”—সুতরাং কোন সন্দেহ নেই যে,

“মনটা আমার বড় নয়, হাড় আমার রাগটি নেই”। এতদূর “অভয়” দেবার পরেও যাদের সন্দেহ না ঘোচে সেই সব বিপজ্জনক ব্যক্তি এবং গোষ্ঠীর “ঠ্যাং দুটো” ধরে ফেনাই যে উচিতকর্তব্য সে-কথা লাউসাহেব বলতে ভালেন নি। রুটিশের যদি “এরূপ সন্দেহ হয় যে তাহার বিপদের দিনে কেহ সেই সুযোগে কিছু লাডের চেষ্টায় আছে তাহা হইলে তাহারা ভারী চটিয়া যায়।” এবং তারপর—“বসলে তোমার মুণ্ড চোপে বুঝবে তখন কাণ্ডটা।”

এ অভয়বাণী শুনে সন্দেহের ছবিতে সাউপ্যাণ্ট পরা শিক্ষিত ভদ্রলোক প্রাণপণে দৌড়েছিল উল্টোদিকে। দৌড়ের গতির ফলে হাওয়ায় মাথার টুপি শূন্যে উড়ছিল। আর আবেলতাবোল গ্রন্থে সাধারণ গেরস্থ ভদ্রলোক খালি পায়ে হাঁটু অবধি কাপড় তুলে, ইংরেজ-সংগ্রহ থেকে স্বাস্থ্যসত্ত্ব দূরত্বে অবস্থান করা শ্রেয় বিবেচনা করে প্রাণের ভয়ে দৌড়েছিল।

‘আবেলতাবোলের’ ভবিটাই অধিকতর বাস্তব। প্রথমটা ওয় পেনেও স্বল্পকালের মধ্যেই একদল ‘দেশপূজা’, যাঁরা মস্টও সাহেবের দেওয়া স্বরাজের মন্ত্রী হবার স্বপ্নে মগন তাঁরা কিন্তু লাউসাহেবের ‘অনুমত্যানুসারে’ ও ‘সুনিদিষ্ট’ পদ্ধতিতে ‘কংগ্রেস’ দরখাস্তবৃত্তিতে’ অটল থাকলেন। সেই ‘ভারতসভা’র সুগ থেকে এই বিশিষ্ট ভদ্রলোকদের ডিক্কারটির শুরু। বারবার তাঁরা বিভিন্ন সমাজহিতকল্পে গবম গরম বক্তৃতায় সাধারণ মানুষকে টেনে নামিয়েছেন আসরে। আর বারে বারে একদফা করে দমন আইনের “বেল” চাল-তলোয়ারহীন “নেড়া” মানুষগুলোর মাথায় পড়েছে। কতদিন ধরে, কতবার করে এই ডিক্কা চাওয়া, দরখাস্ত করা চলবে এবং নর নব দমনআইনের মুণ্ডর মাথায় উপভোগ করতে হবে এই অন্ধ গণিতজ্ঞ রাজাও মেলাতে পারে না।

পৌনেপুনিকের এই অন্ধ মেলাতে গিয়ে রাজার যখন ঘেমে-নেমে “গা ছন্ ছন্” অবস্থা তখন এক “ভিত্তিওলা” এসে সমস্যার সমাধান করে দেয়। ভিত্তিওলাদের আশা আকাঙ্ক্ষা স্বপ্নগুলো বারে বারে শুধুই চোখের জলে ভারী হয়ে পিঠের বোঝা হয়েছে। তাই বোধহয় তারা নিজেদের দুর্ভাগ্য নিয়ে নিজেরা অমন পরিস্থিতি করতে পারে—

হেসে বলে “আজ্ঞে সে কি? এতে আর গোল হবে কি? নেড়াকে তো নিত্যা দেখি আপন চোখে পরিচকার—

আমাদেরি বেলতলা সে নেড়া সেখা খেলতে আসে

হরে দরে হয়তো মাসে নিদেন পক্ষে পঁচিশ বার।

(‘আবেলতাবোল’/সন্দেহ/অগ্রহায়ণ ১৩২৫)

“মাস” এবং “পঁচিশ বার”, দুটো গাণিতিক মান বস্তুত “হরে দরে হয়তো” এবং “নিবেদন পক্ষে”—দুটো সম্ভাব্যতাবোধক শব্দসমষ্টির কলে পড়ে দিশেহারা—অনিদিষ্ট কাল ও অশেষ সংখ্যার সম্ভাবনার মধ্যে হারিয়ে গেলে। তবু রাজার অন্ধের এই উত্তরটাই সঠিক উত্তরের সবথেকে নিকটবর্তী। “দেশপূজা”-দের স্বরাজভিক্কা ও মাথায় দমনআইনের বেল পড়ার এই খেলা শেষ হতে তখনো অনেক দেরী।

“আইন গাথা”

উঁচুদের হাস্যরস সৃষ্টির পিছনে থাকে জীবন থেকে আহরণ করা কোন গভীর বাস্তবতার ভেতরের অসংগতিটুকু। সেই অভিজ্ঞতাটা যত বড় এবং বলার কথাটা যত গভীর তার অসংগতির পাফ্লাটাও, অর্থাৎ উল্টোদিকটাও, তত হাল্কা, তত উজ্জ্বল। শিক্ষারূপের মধ্যে নির্মল হাল্কা হাসির পরিমিত হাওয়া বইয়ে দিতে পারাটা শিক্ষারূপের, বিশেষত খেলারূপের তৈরী শিল্পের, সাফল্যের মাপকাঠি। কিন্তু “জড়জগতের বাস্তবতা” থেকে, জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে “নিঃসৃত” সত্যকে দেখাটা ওতে ছোট হয় না; সত্যকে তার পূর্ণতায় দেখাতাই বরং তা সাহায্য করে। যে ইমেজের আজগুবিতে, ভাষার অসংগততায় ও নিখুঁত ছন্দে বুনোটে বাঁধা এই সৃষ্টিকে আমরা উপভোগ করি ও হাসি, তার পিছনে সমসাময়িক জীবনের বহু বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা ছিল, এটাই সত্য। “অসংগতি যখন আমাদের অনতিগভীর স্তরে আঘাত করে তখনই আমাদের কৌতুক বোধ হয়, গভীরতর স্তরে আঘাত করিলে আমাদের দুঃখ বোধ হয়।” রবীন্দ্রনাথের একথা উঁচুদের সমস্ত হাস্যরসের ক্ষেত্রে সত্যি—সুকুমারের বেলায় বিশেষ করে।

জীবনের শেষ কয়েক বছরে লেখা আবেলতাবোল পর্যায়-ভুক্ত কবিতায় সমকালীন রাজনৈতিক ঘটনাবলীর অভিঘাত

আর ভেমন কোন উদ্ভট মোড়কের আড়ালে আসে নি। রাউন্ডাউট আইনের বিরুদ্ধে দেশব্যাপী অহিংস অসহযোগ আন্দোলন শুরু হ'ল। পাক্ষীয় ভাষায় এই experiments with truth-কে দমন করার জন্যে ইংরেজ সরকার জাতির ব্যবহারে কোন কসুর করে নি। এমন কি সাধারণ পথচারীদের-ও পোরা সৈন্যরা রেহাই দেয় নি। প্রবাসী সম্পাদক লিখেছেন “কাহারও কোন সন্দেহ থাকিলে খ্রিস্টপাল হেরষচন্দ্র মৈত্র মহাশয়ের প্রতি কলেজস্টীটে পোরা সেনানায়কের আক্রমণে সে সন্দেহ দূর হওয়া উচিত।” সত্বাসের আবহাওয়া স্থিতির আরো বড় উদাহরণ অবশ্য আগেই স্থপ্ত হয়েছিল অমৃতসরের জালিয়ানওয়ালাবাগ হত্যাকাণ্ডের মধ্যে। এ সময়ে সেই হত্যাকাণ্ডের তথ্যবিসরণ প্রকাশিত হতে শুরু করে। “বাবুরাম সাপুড়ে”-কে দেখা যায় জনৈক অভ্যাসনামা ব্যক্তি ডাকাডাকি ক'বে বলে—

আম্র বাবা দেখে যা, দুটো সাপ রেখে যা—

যে সাপের চোখ নেই, শিং নেই, নোখ নেই,

(‘বাপ রে !’/সন্দেশ/জ্যৈষ্ঠ ১৩২৮)

এবং যে সাপ “কাউকে কাটে না”, বিষহীন গোবেচারা নিরীহ অথচ “জ্যাত” দুটো সাপ চাই। উদ্দেশ্যও অব্যক্ত নেই। “জ্যাত” কিন্তু নিরীহ সাপ দুটোকে “তেড়ে মেরে ভাতা” ঠাণ্ডা করে দেওয়া হবে।

পরের বছর, ১৩২৯-এর ডায় সংখ্যায় বেরুল “একুশে আইন”। এই নামটির মধ্যে অনেকগুলো ব্যঞ্জনা হয়ত আছে। যেমন, যোগেশচন্দ্র বাগল লিখেছেন—“ভারতবর্ষীয় সভা ভারত সরকারের নিকট একটি আইন প্রণয়নের প্রস্তাব করিয়াছিলেন। এই বৎসর ১৮৬০ সনে ব্যবস্থাপরিসদে এ উদ্দেশ্যে একটি আইন বিধিবদ্ধ হয়। ইহা ১৮৬০ সনের ২১ আইন নামে পরিচিত হইয়াছে। এই আইনটি যে কত শুভ ও সুদূরপ্রসারী তাহা পরবর্তীকালে প্রমাণিত হইয়াছে। এই সনে এমন কয়েকটি আইন পরপর বিধিবদ্ধ হইল যাহা লইয়া সরকার ও জনসাধারণের মধ্যে বৈরিতার সূত্রপাত হয় বিশেষ ভাবে।” (ভারতবর্ষীয় সভা / বিশ্বভারতী পত্রিকা / কৈশিক-জ্যৈষ্ঠ ১৩৭০)

মহাবিদ্রোহের (১৮৫৭) পরে ভারতবাসী, খোদ ব্রিটিশ

সরকারের আইনানুগ প্রজা হবার অধিকার পেরেছিল। অতঃপর ইংরেজ-সভ্যতার যে নিষীদিত তার আইনে প্রতিফলিত হ'লো, সেই আইনের শাসনে এই “শিবঠাকুরের আগুন দেশে”-র তৎকালীন হালচাল প্রকাশ করতে কল্পিত কোন উদ্ভট রূপকের আড়াল আনার প্রয়োজন হয় নি। সুকুমার তাঁর ভাষা ও ছন্দের কারিগরিতে ছ'টা শব্দক জুড়ে wit ও satire-এর এক অসামান্য মিশ্রণ ঘটিয়েছেন।

কয়েকমাস আগের সন্দেশে ‘বিচার’ নামে একটা কবিতা প্রকাশিত হয়। সেখানে যে বিচারক সে-ই জুরী, সে-ই উকিল এবং বিচারের আগেই বিচারক-বেড়াল আসামী-ইদুরের শাস্তি স্থির করে রেখেছে। অ্যালিসের একটি কবিতার হুবহু অনুবাদ বলে এটিকে ধরে নেবার সংগত যুক্তি আছে। কিন্তু এসময়েই কবিতাটা অনুবাদ করার বাস্তব পটভূমিটা মনে রাখা দরকার। জালিয়ানওয়ালাবাগের হত্যাকাণ্ড, ৭০ জন মোপলা বন্দীকে ট্রেনের মালগাড়ীতে দমবদ্ধ করে হত্যা করার অপরাধে অপরাধীদের সামান্যতম শাস্তিও না-হওয়া এবং বিনা অপরাধে বিনা বিচারে যে কোন লোককে শাস্তি দেবার বাস্তব ঘটনাবলীকে কেন্দ্র করে রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় “আইন” ও ‘বিচার’ শিরোনামে সম্পাদকীয়তে লিখেছিলেন—“ইংরেজীতে একটা পরিহাস, ব্যঙ্গ বা বিদ্রূপ আছে যে ‘The law is an ass’ ‘আইন গাধা’।”

‘একুশে আইন’ এবং ‘হ য ব র ল’-র শেষ কিস্তি—বিচারদৃশ্য—সন্দেশের একই সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। আইন ও বিচার-ব্যবস্থার প্রতিষ্ঠা স্তরের ফাঁকা অসায়তাত্ত্বিক চূড়ান্তভাবে উন্মোচিত হয়েছে ‘হ য ব র ল’-র এই দৃশ্যে, যেখানে আসামী এবং সাক্ষী যোগাড় হয় পয়সা দিয়ে, বিচারক হুমায় আর উকিল আইনের “মস্ত একটা বই দিলে আস্তে আস্তে” পিঠ খাবড়ে মক্কেলকে সাধুনা দেয়।

একটা প্রশ্ন এখানে আপনি এসে পড়ে, তাই’লে কি আবোল-তাবোলের কবিতাগুলো আসলে সে-সুকুমার বিভিন্ন রাজনৈতিক ও সামাজিক সংঘাতগুলোরই নন-সেন্স-ভাষা? ইতিমধ্যে আলোচিত যে সমাজ-রাজনৈতিক পটভূমির মধ্যে তাঁর কবিতাগুলোকে আশ্চর্য রকমের অর্থবহ হয়ে উঠতে দেখি তা কোন ইতিহাসের গ্রন্থে স্থান পাবে না। সেখানে যে-

সব ঘটনার মধ্যে বিপুল ঐতিহাসিক তাৎপর্ষ্যের অনুসন্ধান থাকবে সে-সব ঘটনা ও ঘটনার সেই সকল বিশ্লেষণ সুকুমারের খেয়ালরসের খোরাক যোগায় নি। যেমন জাপান চীনের অংশবিশেষ অধিকার করে নেবার পরে ভারতবর্ষ আক্রমণ ও দখল করতে পারে—এই জল্পনা-কল্পনার বিশেষ রাজনৈতিক গুরুত্ব সেকালে ছিল। খোদ বিলেতের কাগজপত্রে জাপানের সাথে সন্ধি থাকার আর কোন গুরুত্ব আছে কিনা বা তা কি-ধরনের বিপদ ডেকে আনতে পারে সে-সম্পর্কে ভারী ও গভীর সব আলোচনা চলছিল। এগুলো সুকুমারের বিষয় নয়, জাপানের বিরোধিতা বা নিজেদের কর্তব্য—ইত্যাকার বহুবিধ রাজনৈতিক সমস্যা তাঁর সাহিত্যে প্রতিফলিত হয় নি। কিন্তু এই ঘটনাবলীর একটা সুনির্দিষ্ট মাত্রা তাঁকে বিচলিত করেছে, কোলকাতার শিক্ষিত উদ্রলোকদের মনোনাট্যের জগতে এর যে গুরুত্বাতিকর প্রতিক্রিয়া হয়েছিল, তা হয়ত কোনদিনই ইতিহাসে স্থান পাবে না, কিন্তু সেটাই তাঁর “কুমড়োপটাস”—এর বাসভূমি।

সুকুমার নিজে বলেছিলেন—“শিল্পরাজ্যে যেরূপ দেখা যায়, সেইরূপ মানুষের সকল প্রকার সাধনাক্ষেত্রেই তাহার অন্বেষণের সকল প্রকার খুঁটিনাটির মধ্যে কতকগুলি বিপরীতমুখী অথচ পরস্পর-সম্বন্ধ বিভিন্ন ধারা দেখিতে পাওয়া যায়। দেশ, কাল, পাত্র ও অবস্থান্তরে ইহাদের মধ্যে কখনো একটি কখনো অপরটি প্রবল হইয়া উঠিতে চায়...” (চিরন্তন প্রব)।

একথা সুকুমারের বেলায়-ও সত্যি। একদিকে হুজিবাদী বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে জগৎ জীবনকে অন্বেষণ করার প্রবণতা, অপরদিকে পারিবারিক সূত্রে ‘ব্রাহ্ম’ ঈশ্বরের সাথে আবাল্য বন্ধন। প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশ-কে লেখা সুদীর্ঘ চিঠি কিংবা ডায়েরীর পাতায় লেখা দ্বগত প্রবোধের মধ্যে এই অশ্বেরই তীব্রতম প্রকাশ লক্ষ্য করা যায়। একই কারণে ‘আবোলতাবোল’র প্রটাকে ‘অতীতের ছবি’-রও লেখক, প্রকাশক এবং বিনাপয়সায় বিতরণকারী হিসেবে মেনে নিতে হয় আমাদের।

‘অতীতের ছবি’র বিপরীতেই বস্তুত ‘আবোলতাবোলে’র কবি সুকুমারের বাস। কাজিদাস নাগ সুকুমার সম্পর্কে বলে-

ছিলেন, “সত্যকে ভেতর থেকে টেনে বের করে তার যে-রূপ দেখলে হাসি পায় সেই রূপটা হুজিমে তোলার জন্মগত অধিকার ছিল তাঁর” (‘রংমশাল’/অগ্রহায়ণ ১৩৫১)। বস্তুজগতের অধিরাম গতিশীল পরিবর্তনের মধ্যে সত্যকে অনুধাবন করতে না পারলে কিন্তু তার ভেতরের অসংপত্তিকে, হাস্যকর রূপটাকে খুঁজে পাওয়া যায় না, প্রকাশও করা যায় না।

ফাণ্ডামেন্টাল আইডিয়াল বনাম ফল্গু অ্যানালজিস

‘আবোলতাবোল’-এর দৃশ্যপাঠ্য কবিতাগুলোতে উদ্ভট রূপকল্পে চিত্রিত যে চরিত্রগুলো এসেছে, তারা সবাই সেকালের এক-একটি সামাজিক টাইপ—পোশাক আধাক একটু বদলে নিলে একালেরও বটে। বিভিন্ন ঘটনাবলীর প্রত্যাব নাগরিক সমাজের এক-একটি গোষ্ঠী-বর্গের ওপর যেমনভাবে পড়েছে এবং তার যে বহুবিচিত্র প্রতিক্রিয়া সুকুমারের অনুভূতিতে ধরা দিয়েছে সেগুলোই খেয়ালরসে ফুলে ফেঁপে তৈরী হয়েছে ‘আবোলতাবোল’। মনে রাখতে হবে, বিশেষ এক-একটা পরিস্থিতিতে রামগুরুড়ের ছানা কিংবা হুকোমুখো হ্যাংলার দশাপ্রাপ্তি হয়েছিল এক-একটা বিশেষ ধরনের সামাজিক টাইপের।

নরমপছা, গরমপছা, স্বরাজ, হোমরুল, জাতীয়তা, স্বাধীনতা ইত্যাদি অসংখ্য রাজনৈতিক শব্দের মধ্যে যেমন এক-একজন নিজেকে সম্পৃক্ত করেছিলেন সেযুগে, তেমনি তাঁরাই আবার ধর্মের ক্ষেত্রে অসংখ্য দর্শনের ডাবালুতায় বিভক্ত। তার মধ্যে জাতপাঁতে শতাব্দি হিন্দুত্ব আছে, বিবেকানন্দের ‘বিপ্লবী’ হিন্দুত্ব আছে, প্রকারভেদে তিন ব্রাহ্মত্ব আছে, আবার ট্যাঙ্ক-ও আছে। ইংরেজের সত্যশিক্ষায় শিক্ষিত উদ্রবাহালীর পাণ্ডিত্যের বৃড়বৃড়িতে উঁচুনিচুর বিভেদ তো আছেই। এই সমস্ত বৈশিষ্ট্য অর্জন করে কেউ সর্বার্থে সম্পূর্ণ বাঙালী হ’তে চাইলে তাঁর অবস্থাটা হবে সেই ‘কিন্তু’-এর মত—“আমি তবে কেউ নই!”

এই “কেউ নই”-এর অবস্থান থেকে কোন ঐক্যবদ্ধ লক্ষ্যে অগ্রসর হতে গিয়ে তখন প্রতি পদে পদে মস্ত সব আপোসরকা করতে করতে আসল লক্ষ্য—“ঠিকানা”টাই হারিয়ে যাচ্ছিল। একই গোলকধাঁধায় ঘুরে “আমড়াতলা” থেকে যাত্রা করে

কবিতায়। যে “ঠাস্ ঠাস্ প্রমদ্রাম” ধ্বনির সাথে পট্কা ফাটার স্বাভাবিক ধ্বনিগত সদ্‌শ্য, সেই শব্দে এখানে “ফুল ফোটে” এবং যে শব্দের ধ্বনির সাথে ঝোড়ো বাতাসের অনুসঙ্গ স্বাভাবিক সেই শব্দে এখানে সে-ফুলের গন্ধ ছুটে যায়।

ভাষার অত্যাচার সম্পর্কে আরো আগে লেখা একটা নাটক ব্রজরাসী শব্দকে “অর্থশিখাচ” শব্দাথ-অবেষণকাবীদের কবল থেকে উদ্ধার করে অর্থের ওস্তাদর মুক্ত করে অর্থের বিষদাঁত ভেঙে শব্দকে “গোঁড়া” করে সাধনমার্গে উত্তীর্ণ হওয়ার মন্ত্র জপ করা হচ্ছে। আর, গল্পে একটা দাঁড়কাক গভীর গলায় রাজসভাব মধ্যে “ক্য” আওয়াজ কবায় রাজা সম্মত হয়ে ওঠেন। এব কাবণ কেউ বলতে পারে না। অবশেষে “রোগা সুটকো মত্‌ একজন” অজাতকুলশীল লোকের কাছ থেকে জানা গেল, এ দাঁড়কাক নয়, “দ্বিঘাংচু”। এই “দ্বিঘাংচু”-এ “পলে”, সেই মন্ত্র বললে “কি যে আশ্চর্য ফাশ হও তা কেউ জানেনা। কারণ তাব কথা কোন বইয়ে লেখেনি”। সেই একই মন্ত্রেব একটু প্রলম্বিত সংস্করণ জপ করে ‘প্রীপ্রীশব্দকল্পকল্পম’ নাটকে সাধনমার্গে উঠতে হয়। মন্ত্রটা হল -

হলদে সবুজ ওবাং ওতাং ইটপাটকেনা টিপটাং
গফগোকুন হিজিবিজি নো এডমিশন এনিবিজি
নন্দীতুঙ্গী সারেগামা নেই মামা তাহ কানামামা
মুশিকল আসান উড়মালা ধম ওলা কর্মখালি
টিনেবাদাম সর্দি কাশি ঝগটিং পেপান বাঘের মাসি।

কোলকাতার শিক্ষিত উদ্রসোকদের উৎকট অবাচীনতায় ডরা আজওবি ভাবের খেলার ওপ্টোদিকে ছিল ভিত্তিওনা, মাঝি, বুদ্ধ নাজির অথবা রোগা সুটকো মত নামগোত্রহীন সাধারণ মানুষরা। এদের সম্পর্কে সুকুমারের নিজের কথা—

All the messages of man, all the agelong
gospels of hope and of liberty have re..hed
down to the living depths within the common
man—through endless tortures and denials,
through the agonies of cataclysms (The
Burden of the Common Man)। এই সাধারণ
মানুষদের চোখ দিয়ে কখনো কখনো দেখিয়েছেন ঐ উদ্রসোক-

দে৷ আসল চেহারাটা। এক রাজাব অন্ধ মিলিয়েছিল ভিত্তি-
ওনা, আব এক বাজমজীর গায়ের গন্ধ ভাল কি মন্দ সে
বিচার করার জন্যে কেউ যখন গন্ধ ঊঁকতে পর্যন্ত ডরসা পাচ্ছে
না তখন এক বুদ্ধ নাজির মুশকিল-আসান করে। গুরু
হয়েছিল গন্ধ ভাল কি মন্দ সেটা বিচার করার সমস্যা দিয়ে,
শেষ হল গন্ধ শোকার সাহস পাওয়া দিয়ে। এটাই ঘটছিল
তখন। বেড়ালের গলায় ঘণ্টা না বাঁধলে বাঁচার উপায় নেই,
কিন্তু ঘণ্টাটা বাঁধার সাহস ছিল না।

যা কিছু স্বাভাবিক সেটাই তাঁদের তখন অবাক করছিল।
হাত দিয়ে ভাতমাখা, খিদে পেলে খাওয়া, ঘুম পেলে চোখ
বোসা— সবই “অবাক কাণ্ড”। আসলে ভুইয়ের উপর ত্যাং
ঠেকিয়ে কেউই তো হাঁটছিল না। ভাবের ঘোরের এঁদের
ত্যাং তখন আকাশে, আব হাত মাটিতে। এ ভাবের রাজ্যের
বাজাকে দেখা যায় ছাপের ক্ষেত্রে আমসত্ত্ব ভাজা বাঁধিয়ে রাখে,
আর কুমড়া নিয়ে ক্রিকেট খেলে সেই রাজার পিসি এবং রাজা
শিরিশ কাগজের কণ্টকশযায় শুয়ে রাষ্ট্রবাস করে। ‘বোঝা-
গড়ের রাজা’ (সন্দেশের নাম ‘কেন?’) এবং ‘অবাক কাণ্ড’
সন্দেশেব একই সংখ্যায় ১৩২৩-এর কাঠিকে ছাপা হয়েছিল।
একটোতে সেজা স্বাভাবিক ঘটনাগুলো অবাক কাণ্ড মনে হচ্ছে
আব অন্যভাবে সবাকছু উল্টা ঘটতে দেখে কবির শেষ প্রশ্ন
“এমন জন ঘটেছে তা কেউ বলতে পারো মোরে?”

স্ব-বোলাবলনায়ুত ফাঁকা বখা সুকুমারের যুগের রাজ-
নৈতিক সামাজিক ধর্মীয়—সমস্ত পবিত্রতাকে দমনকৃত ওমোট
তেসে রেখেছিল। সেই দৃষিত পরিপাশ তাকে প্রভাবিত
করোন বরং সেই দৃষনের মধ্যে তিনি সারাক্ষণ প্রতিবেদকের
ভূমিকায় কাজ করে গেছেন। তৎকালীন যে ব্রাহ্মসমাজের
কাছে সুকুমার ছিলেন উজ্জ্বলতম যুবক, ‘সমাজের’ নবযুবক-
দের স্বাভাবিক লাদার, সেই ব্রাহ্মসমাজের বড় বড় আদর্শের
কথা, প্রয়োগহীন বাক্যসমাপ্তি তাঁর কাছে ‘false analogies’
বলে মনে হয়েছে। ডায়েরীর একটা পাতায় লিখেছিলেন,
‘fundamental ideal obscured by false analogies
(This is true of practically all the various
ideals of the SBS)’—SBS অথাৎ সাধারণ
ব্রাহ্মসমাজ। (অপ্রকাশিত ‘হিজিবিজি খাতা’ ১)।

কোন সন্দেহ নেই যে অসংখ্য false analogy-র গোলকর্থাধার ভেতর থেকে একটা fundamental ideal—জীবনের একটাই মৌলিক আদর্শের অব্বেষণ করতে হয়েছিল সুকুমারকে। সেই আদর্শকে শেষ পর্যন্ত তিনি যেভাবে খুঁজে পেয়েছিলেন তা বিশেষরূপে স্মরণীয়। কারণ উল্টোদিকে যুগের শিক্ষিত উদ্বলোকেরা ঐ false analogy-গুলোকেই বিভিন্ন শ্রেণী ও গোষ্ঠীগত স্বার্থ থেকে যখন যেটা সুবিধাজনক তখন সেটাকেই fundamental ideal বলে বক্তৃত্তা করেছেন। বস্তুগত বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে সুকুমার জীবনকে দেখেছিলেন বলেই জীবনের সব থেকে সরল ও মৌলিক সত্যের উপলব্ধিতে পৌঁছেছিলেন এত দ্রুত। স্বল্প আয়ুর বাস্তবতাকে মনে রেখে বলতে হয় এটাই সুকুমারের জীবনের চূড়ান্ত উপলব্ধি। তার প্রমাণ আছে আবোলতাবোলের অপেক্ষাকৃত গভীর একটা কবিতায়। যুত্য়ার তিনমাস আগে সম্প্রদে প্রকাশিত এই কবিতা শুরু হয়েছে এইভাবে—“দাদা গো—সেখি ভেবে অনেক দূর” (‘ভাল রে ভাল’)। অনেক দূর পর্যন্ত না ভেবে পরিপার্শ্বের অসংখ্য ‘ভাল’র গোলকর্থাধা থেকে সবথেকে মানবিক এবং মৌলিক ‘ভাল’টাকে এত সহজ করে উপলব্ধি করা যায় না, প্রকাশও করা যায় না। দুনিয়ার সমস্ত ভালব্বের চূড়ায় “পাঁউরুটি আর ঝোলাগুড়ু”-কে স্থান দেওয়াও যায় না।

“গানের পালা সাঙ্গ”

“গানের পালা সাঙ্গ” করেছিলেন যে কবিতায় তার নামও ‘আবোলতাবোল’। গোড়ার ‘আবোলতাবোল’-এ তুমি ব্যাক্সে সবাইকে ডাক দিয়েছিলেন জীবনের অসংখ্য অসংগতিকে হাসতে হাসতে মুখে দিয়ে, সত্য আনন্দ অব্বেষণের দীর্ঘ পথ-পরিক্রমার উৎসবে যোগ দিতে—“আর ব্যাপামন ঘুটিয়ে খাঁধন/জাগিয়ে নাচন তাখিন্ খিন্”। “সেখানকার পথ সেখানই” রয়ে গেল, শুধু পরিক্রমণটা দীর্ঘ হবার বদলে থেমে গেল বড় দ্রুত। জীবনের শেষ ‘আবোলতাবোল’-এ “আজও বি চান বেতিকা বেতান্” এই জগতের বিস্ময়, আনন্দ ও বেদনার সমস্ত অভিজ্ঞতার নিরীসটুকু একেবারে দুহাতে উজাড় করে দিয়েছেন। গভীর জর্জপূর্ণ শব্দ ও শব্দের ধনিকে হুন্দে

পেঁথে তিনটে জগতের মাত্রাকে এখানে একসূরে বাঁধা হয়েছে।

সামনে তখন “মেঘমল্লুকের ঝাপসা রাত”র হাতছানি। “রামধনুকের আবছারাত”ে সত্তরও বর্ণালীর সে-জগত তাঁর কাছে আনন্দের, কারণ, “হেথার নিষেধ নাইরে দাদা/নাইরে বাঁধন নাইরে বাধা।” আর পিছনে ফেলে এসেছেন যে নিষেধ, বাধা, ধমক আর সত্কাঠে ঠাসা আজও বি উজ্জ্বল মানুষদের জগৎ সে-সম্পর্কে অসফুট একটা অভিমান—

আজকে দাদা যাবার আগে

বলব যা মোর টিঙে লগে

নাইবা তাহার অর্থ হোক

নাইবা বুঝুক বেবাক লোক।

সুকুমার শুধু শব্দ নিয়ে অর্থহীন ছেলে-জুলানো ছড়া বেঁধেছেন—এ অপবাদে তিনি শুধু নির্মল হাসির কবি, অনর্থের কবি, শিশুপাঠ্য ‘আবোলতাবোল’র কবি। তাঁর জীবৎকালে সম্প্রদে পাতায় ‘আবোলতাবোল’র অনুরাগী বেবাক ছেলেবুড়ো পাঠকরা এভাবেই সুকুমারকে দেখেছিলেন। তাঁর যুত্য়াসংবাদে ‘প্রবাসী’-সম্পাদক লিখেছিলেন, “সুকুমার বিমল হাসির কবিতা লিখিতে সিদ্ধহস্ত ছিলেন।.....যাহাকে ইংরাজীতে nonsense rhymes (ননসেন্স রাইম্‌স্) বলে ‘আবোলতাবোল’ নাম দিয়া বাংলায় তাহার একরূপ প্রবর্তক ও সৃষ্টিকর্তা ছিলেন বলিলেও চলে।” ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকায় এ ব্যাপারে একটা বাড়তি কথা বলা হয়েছিল “বয়োজ্যেষ্ঠরাও সেগুলি পাঠ করিয়া অতুল আনন্দ লাভ করিতে পারে।” সম্প্রদে পাতায় একই কথা লিখেছিলেন শ্রী চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়।

বেবাক লোক না বুঝুক, এখন সামনে একটাই জগৎ অপেক্ষমান। পিছনে আর-একটা জগৎ অতীত। এই দুইয়ের মাঝখানে জীবনের তীরে দাঁড়িয়ে কোন কিছুকেই আর তোলাচা নাহ। বাকীটুকু নিজের সাথে আপনমনে কথা—

আজকে আমার মনের মাঝে

খাঁই খপাখপ্ তবলা বাজে—

অবশেষে যুত্য়াকে “জালোর ঢাকা অজকাকি” আর জীবনকে “তোড়ার বাঁধা ঘোড়ার ডিম” বলে তুড়ি দিয়ে বেন মহানন্দে “গানের পালা সাঙ্গ” করলেন। ১৯২৩-এর সেপ্টেম্বরে সুকুমারের

যত্ন। প্রকাশ বছর পরে, জুন ১৯৭৩-এ প্রকাশিত একটা লেখায় সত্যজিৎ রায় বলেছেন, “জীবন যত্নের সক্রিয় উপস্থিতি হয়ে এমন রসিকতা আর কোন রসগ্রন্থটির পক্ষে সম্ভব হয়েছে বলে আমার জানা নেই।”

শেষ কথা

সুকুমারের যত্নের আড়াই বছর পরে ‘কন্সলোজ’-এ বুদ্ধদেব বসু অবশ্য সুকুমারের আবেগতাবোধকে প্রেরণা ছেলে-জুগানো ছড়ার তকমা এঁটে তথাকথিত সাবালক সাহিত্যের আসল থেকে দূরে সরিয়ে রাখার অপপ্রয়াসেরও এবটা জবাব দিয়েছিলেন— “এ অপূর্ব কবিতাগুলোকে কেবল nonsense rhyme বলে অনেকখানি কমিয়ে বলা হয়।...আবেগতাবোধ...যদি বা nonsense rhyme হয় তবু এ অতি উঁচুদের nonsense, কাব্যের কঠিন পথে বিচলিত করলেও এ সব কবিতার মূল্য কিছু কমেও যায় না বরং অনেকখানি বেড়ে যায়।”

এ কি সেই Jack and Jill went up the hill অথবা “টিয়ের মা’র বিয়ে / নাল গামছা দিয়ে” ইত্যাদির মত ছড়া—যে ছড়া সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন “ইহাদের কথা সত্যও নহে মিথ্যাও নহে, দুইয়ের বার”?

‘কন্সলোজ’-এর একই সংখ্যায় (বুদ্ধদেব বসুর বক্তব্যের উল্লেখ্যমত হিসেবে কিনা জানি না) “আবেগতাবোধ” শিরোনামে ছাপা হয়েছিল অন্য যে প্রবন্ধটি তার লেখক মনীষ ঘটক (শ্রীযুবনাথ) বলেছিলেন “মানে না থাকাই আলোচ্য সাহিত্যের মেরুদণ্ড। অর্থহীনতার বহিরাবরণ তাকে বজায় রাখতেই হবে।” সাহিত্যের “মেরুদণ্ড”টি সাহিত্যের “বহিরাবরণ” একথা মনীষ ঘটক লিখেছিলেন, বিশ্বাস করা সহজ না হলেও সত্যি। শব্দকে “চোঁড়া” করার ব্যারাম আজও আমাদের ঘোচে নি, ইংরেজী ননসেন্সের ব্যাকরণগত ওৎকং কাঠে ‘রসের’ বোঝা মাথায় চাপিয়ে সুকুমার-প্রসঙ্গে ‘ব্যারসের’ ব্যাখ্যা আজও করা হয়।

সাহিত্যের উঁচু, সাবালক আসরে স্থান-না-পাওয়া ছেলে-জুগানো ছড়া প্রসঙ্গে যে-রবীন্দ্রনাথ ঐ কথা বলেছিলেন, তিনিই কিন্তু সুকুমার সম্পর্কে ১. ৬. ৪০ তারিখে লিখেছেন, “তার মধ্যে বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্থ ছিল।” ঠিক তাই,

দ্বিতীয়ের গভীর বিশ্লেষণী দৃষ্টি আয়ত্ত করতে না পারলে সমসময়ের জীবনকে এভাবে অনুভব করা যায় না, প্রকাশও করা যায় না। অতি-সংবেদনশীল তাঁর শিল্পীসত্তার বাস্তবতার গভীরে অবস্থিত অসংগতিগুলো ধরা পড়েছিল বলেই রবীন্দ্রনাথের কথায় “তার বৈপরীত্য এমন খেলাচ্ছলে দেখাতে পেরেছিলেন।”

তারপরেও কেন সময়ের অসংগতিগুলোই শুধু তাঁর সাহিত্যে প্রতিফলিত হ’ল (ইতিবাচক দিকগুলো গ্রহণ স্থান পেল না বললেই চলে), এমন প্রশ্ন থাকতে পারে। যে বাঁধা গড়-এ এই প্রশ্নের উত্তর সহজলভ্য তা হ’ল—বাস্তবের অসংগতিই হাস্যরসের উৎস অর্থাৎ সুকুমারের আসল উদ্দেশ্য ছিল ‘ননসেন্স’ নামক এক বিশেষ শিল্পরূপের সৃষ্টি। কিন্তু কেবলমাত্র ‘শিল্পরূপ’ সৃষ্টির ভাগিদে শিল্পসৃষ্টি হয়না। নির্দিষ্ট বাস্তব বিষয়গত অবস্থা মনে রেখে বলা যায় যে, সুকুমারের অত্যন্ত জীবনকাল, বিশেষত তাঁর সাহিত্যিক জীবনের মূলপর্বটি (১৯২১ থেকে ১৯৩০—বঙ্গভঙ্গ রদের স্বদেশীয়ুগ শেষ হবার পরে শুরু এবং প্রথম বিশ্বযুদ্ধ ও তৎপরবর্তী কয়েকটা বছর) আমাদের স্বাধীনতা আন্দোলনের পিছিয়ে পড়ার সময়। গোটা সময়পূর্ণ দেশপূজ্য নেতারা অসংগতিপূর্ণ অসংখ্য কার্যকলাপ করে ‘দেশের হিত হচ্ছে’ বলে চীৎকার করেছেন, যখন আসল হিতটা হয়েছিল ব্রিটিশ রাজশক্তির। অন্যদিকে যে শ্রমজীবী ‘কমুন-ম্যান’-র চোখ দিয়ে দেখতে পারলে “পাঁউকটি আর খোলা-গুড়ু”-এর fundamental ideal-কে বাস্তবায়িত করার পথ অনুসরণ করা যায়, সেই চোখ দিয়ে দেখার শ্রেণীগত বাধা তাঁর ছিল। পিছু-হটাই যে সময়ের প্রধান দিক সেই অসময়ের আজগুবি আর উজুট দিকগুলোকে—অসংগতিগুলোকে—তিনি চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দিতে চেয়েছিলেন। শ্রেণীগত সীমাবদ্ধতা ও ব্যক্তিগত স্বভাবের সাথে সংগতিপূর্ণ একটা বিশেষ ও নতুন শিল্পরূপ (form) সম্ভবত সেই কারণেই তাঁকে আহরণ ও আয়ত্ত করতে হয়েছিল।

অনস্বীকার্য যে সমাজপাহাড়ের শীর্ষতলার মানুষ—যুগের সারথীরা তখন স্ব স্ব অবস্থানে দাঁড়িয়েই মত্ত মত্ত কেতাব বগলে নিয়ে কোটপ্যান্ট পরে বক্তৃতা করতেন। আর তার নিচের ধাপে একদল নিশ্চিন্ত আলস্যে মাহ ধরার নামে পাখির বাসায় ছিপ ফেলতো। এখানে যে শোনে তার কানে লাগানো

থাকে গ্রামোফোনের চোঙ, আর যে বলে সে উল্টোদিকে মুখ রেখে জাহি চীৎকার করে। তারই পাশে সেই 'কমনম্যান'-রা, প্রায় আদিমযুগের বাসিন্দা—বলকল পরে প্রাণ বাজি ধরে জীবনের খৌজিক চাহিদা মেটাতে বন্যজন্তু শিকার করে। কেউ একটু মাথা তুলতে চাইলে উল্লসিত হাতা উদাত হয় তার মাথার। এসব যিনি দেখেন সেই রিকাল্ড ভানবুজ, চিত্তিত-

মুখে হাঁকোছাতে ভাললাহের মাথার চাটাই পেতে বসে আছেন। দু-পাশে দুই জোকারকে নিয়ে মজাদার জমজমাট খেলা। অন্য একজন ক্যাপাটে চেহারার মানুষ গলনচুর্নী একটা মইয়ের ডগায় বসে নিষিদ্ধটিঙে মেঘমুগুকে “আবোলভাবোল” লেখেন। এটাই সম্ভবত সত্যি। এ সার্কাসে সুকুমার তাঁর নিজের অবস্থানটাও বুঝি ‘আবোলভাবোল’-এর মলাট-টীতে^৩ এঁকে দিয়েছিলেন।

- ১। ‘হিজিবিজি খাড়া’ আসলে সুকুমারের ডায়েরী। ডায়েরীটা পড়ার এবং প্রয়োজনীয় অংশ ব্যবহারের অনুমতি নিয়েছেন শ্রীমতীজিৎ রায়।
- ২। ২০.৮.১৯২০ তারিখে এশান্তক্সে মহানবিশকে লেখা সুকুমারের চিঠিটা সম্ভবত একবার প্রকাশে পঠিত হয় কোলকাতার সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ মন্দিরে সুকুমার-স্মৃতিসভায়। সুকুমারের মৃত্যুর পরে সেটাই প্রথম স্মৃতিসভা। সভার সভাপতি ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। সুকুমার-প্ৰবেশক শ্রীকুরুপ চক্রবর্তীর সৌজন্যে চিঠিটা পড়া সম্ভব হয়েছে।
- ৩। ১৯.৯.১৯২০-এ U. Roy & Sons থেকে পুঁথির আকারে প্রকাশিত “আবোলভাবোল” এখন দুপাণ্ডা। পরবর্তীকালে ‘সিগনেট প্রেস’ আবোলভাবোলের মলাটের মধ্যবর্তী অংশটুকু ব্যবহার করেন। সুকুমার-অঙ্কিত মূল চিত্রে দু’পাশে সার্কাসের দুটো জোকার ছিল। একজন চেলো বাজাচ্ছে, তার পিছনে বসে থাকা একটা বেড়াল তার শ্রোতা। অন্ততন একটা বিলিভি কর্তাল বাজাচ্ছে এবং বাজা একটা গুরুর নাকের ডগায় বল নিয়ে দু’পায়ে খাড়া হয়ে নৃত্যরত। মলাটের জোকার দুটো দেখা সম্ভব হয়েছে শ্রীমতী মলিনী গুপ্তের (সিগনেট প্রেস) সৌজন্যে।
এঁদের সকলের কাছে আমি কৃতজ্ঞ।

ভারতীয় সেন

আবোলভাবোল-এর কবিতা

‘আবোলভাবোল’-এর উদভট অগতে আছে আমাদের পরিচিত সত্যেরই কপাস্তরীকরণ বা কৃত্রিমতা। এই জগতের উদভটই ভাবাবাহিত হয়েই আমাদের চেতনার ধবা দেয়। সংগাভাসিক সমীক্ষায় দেখা যায়, ‘আবোলভাবোল’-এর ‘কাব্যভাষার অসংগত উদভটের ব্যবহার তুলনামূলকভাবে অনেক কম। এই পবিত্রতার কারণেই ‘আবোলভাবোল’ কোথাও রাস্তিকর হয়ে ওঠেনি, উপভোগ্যতা হারাননি।

এক

“আমাদের এই পৃথিবীর ভিতরেই আরো অনেক পৃথিবী রয়েছে যেন, সাধারণ চোখ দিয়ে স্বভাবত তা খুঁজে পাওয়া যাবে এমন নয়। থাকে তা সৃষ্টিপরায়ণ মানসের ভিতর। এঁবাই আমাদের দেহান। সেই সব পৃথিবীর ভিতর কোনোটা যেন এই জগতেরই তীর স্বল্প মুকুরের মত, কোনোটা কিছু ক্ষুদ্রাশাঙ্ক বা বিদ্রোহিত, এই রকম এবং আরো অনেক রকম। কিন্তু সুকুমার রায়ের পৃথিবী—‘আবোলভাবোল’ যা সত্য হয়ে কলে উঠেছে তা মোটেই আমাদের চেনাজানা পৃথিবী কিংবা তার প্রতিচ্ছবির মত বাস্তব না হয়েও তেমনি পরিচিত ও তেমনি সত্য। এইখানে কবির সাদাসিধেভাবে সে এক অনন্যসাধারণ শক্তি।”^১ (জীবনানন্দ দাশ)

‘আবোলভাবোল’ (১৯২৩)-এর খেলাল-খোলা জগৎ গুরু হয়েছে স্বপনদোলার নৃত্য, মত্ত মাদলের বোলে, আর মেঘ-মল্লুক আপসা রাতে রামধনুকের আবছায়াতে—যেখানে স্বপ্ন দোলার আন্দোলন, আকাশ কুসুমের স্বভাৱ-উদ্ভাস—সেখানে খেলাল-দ্রোহে নিজেকে ভাসিয়ে দিয়ে প্রান্তিক ‘আবোলভাবোল’

কবিতাটি শেষ কবলেই ছত্রিশ বছরের উজ্জল যুবক সুকুমার রায় (১৮৮৭-১৯২৩)। কিন্তু আমাদের চেনাজানা পৃথিবী থেকে স্বতন্ত্র হয়েও—‘বেলাড়া সৃষ্টিছাড়া নিয়মহারা হিসাবহীন’ হয়েও, “হাছা আজগুবি, হাছা উদ্ভট, হাছা অসম্ভব, তাহাদের লইয়াই এই পৃথিবীর কারবার” হ’লেও—কেন এত পরিচিত ও সত্য হয়ে ওঠে এই আবোলভাবোল বিশ্ব? বাস্তববোধসম্পন্ন যুক্তিপারায়ণ সাবালক-মনের কাছেও কী করে এত উপভোগ্য (কাজেই গ্রহণযোগ্য ও নিশ্চয়) হয় তা? লৌকিক জগতের নিয়ম সজ্ঞাবনা ও যুক্তিবিচারকে ভেঙে দিয়েই তো তৈরী হয়েছে এই জগৎ, লৌকিকের সঙ্গে ইচ্ছাকৃত-অসংগতিরচনার নৈপুণ্যেই তো বিস্ময়-কৌতুকে তা এত উপাদেয়, পাঠকের সেই বিস্ময়-ও কৌতুক-বোধের কাছেই তো এর আবেদন। অথচ সেই অসম্ভব জগৎকে তো মানুষ উপভোগ করে, অর্থাৎ মেনেও নেয় নিশ্চয়। এই বিচিত্র ব্যাপারের যেমন সংগত কারণ আছে তেমনি ঐ আবোলভাবোল বিশ্বের নির্মাণে কাব্য-ভাষার ভূমিকা নিশ্চয় গুরুত্বপূর্ণ। আর সেই ভূমিকা কী, তা-ই আমাদের বর্তমান কৌতুহলের বিষয়।

বাস্তব না হয়েও সত্য

‘ননসেন্স রাইম’ মাঝেই যে বিগল (‘পিওর’) ননসেন্স নয়, অনেকক্ষেত্রেই তা যে গুঢ় ‘সেন্স’-এ উজ্জ্বল—একথা সমালোচনা-প্রথিত। ‘আবোলতাবোল’-এর জগৎও একেবারে বিগল ননসেন্স নয়। তা “আমাদের চেনাজানা পৃথিবী কিংবা তার প্রতিচ্ছবির মতো বাস্তব না হয়েও তেমনি পরিচিত ও তেমনি সত্য।” কারণ, প্রথম কথা, এই জগতে আছে পরিচিত বাস্তব-সত্যেরই রূপান্তরীকরণ কিংবা অতি-করণ। পের্টী ও তার সঙ্গীতমুগ্ধ প্যাঁচা বিশেষ ধরনের মানবদম্পতিনীই রূপান্তরিত—হয়তো একটু অতি-কৃত—চিহ্ন (‘প্যাঁচা আর প্যাঁচানি’)। নন্দ-খুড়োর হাত-গণনা ও তার প্রতিফল তো আমাদের প্রত্যক্ষদৃষ্ট ঘটনা, কবি শুধু সকেটকে দেখিয়ে দিয়েছেন ঘটনাটির অসংগত দিক (‘হাতগণনা’)। তাই বিশ্বাস-অবিশ্বাসেব বেড়ানা-মনা শৈশবেই আর নিহিত-ইঙ্গিত-মুগ্ধ কৈশরে ও সামালকজীবনে, সব বয়সেই, ‘আবোলতাবোল’ এত আকর্ষক, এত সত্য। দ্বিতীয়ত, সেই জগতে—সম্ভাবনার সীমা বারবার লঙ্ঘিত হওয়া সহ্যেও এসম্ভবনা নিত্য নিয়ম ও যুক্তিগুলি ঠিক রক্ষা করেন সুকুমার। কোনো বিশেষ চরিত্রের পক্ষে একটি অসংগত কাজই সংগত হতে পারে, যেমন আয়েশে-নৃত্যপা-আহ্লাদী ও কাঁচকলাভোজী একটি নিরীহ বুদ্ধিচর্চারহিত চরিত্রের পক্ষে তার দুটি লেজের মধ্যবর্তী কোনো মাছিকে নানা তো সমস্যা। ‘বয়স হতেই পারে (‘চকোমুখো হ্যাংলা’)। আবার, জগৎটি আবোলতাবোল বলেই সেখানে মনে নিতে হয় কুমড়াপটাশ-রামগরুড়-বোম্বাগড় ইত্যাদির সম্ভাবনা। তৃতীয়ত, চকোমুখো-কুমড়াপটাশ-ট্যাগরু-অধ্যুষিত এই দেশটির অধিষ্ঠান যেন ‘পরিচিত’ ও ‘সত্য’ জগতেরই কাছাকাছি। চকোমুখো বাড়ি বাংলাদেশে, তার মামার নাম বাঙালীর সুপরিচিত গণ্যমান্য, ট্যাগরুর দেখা হারুদের আসিসেই পাওয়া যায়। চতুর্থত, কবির বর্ণনায় বিষয় ও বর্ণনা-ভঙ্গির বৈপরীত্যে যেমন অসংগতি-জনিত বিস্ময়-কৌতুক ঘনিষ্ঠে ওঠে তেমনি উদ্ভটের বর্ণনার কবির অনুভূতিভঙ্গি যেন অসম্ভবকেও সত্য করে তোলে। একদিকে কবি খুব সপ্রতিভভাবে বিনা-ভূমিকায়—বড়োজোর ‘ব্যাকরণ মানি না’র অতি-সংক্ষিপ্ত একটি দুঃসাহসিক উক্তির যুক্তিতেই—

বলে গেছেন কুমড়াপটাশ-রামগরুড়-হাঁসজারু-বকছপদের কথা, অন্যদিকে ‘মাসি গো মাসি’, ‘ওনহ দাদা’ বা ‘ডান-পিটে’র মতো কবিতায় নিতান্ত-স্বাভাবিক সব ঘটনা ও চরিত্রই উপস্থাপিত হয়েছে বিস্ময়কর কিংবা উদ্ভট হিসেবে। পঞ্চমত, আবোলতাবোল কথা বসতে গিয়ে সুকুমার কখনোই অসংযত-কাল্পনিক, অমিতব্যাক বা পুনরুক্তিপরায়ণ নয়। তাই আগাত-এসত্য এই জগৎটিকে বিশুদ্ধকর অসম্ভব বলে মনে হয় না একবারও।

আসলে সুকুমারের উদ্ভটকল্পনার সঙ্গে সংযুক্ত ছিল তাঁর বুদ্ধি, পক্ষ-লক্ষণভি, যুক্তিবাদ ও বিজ্ঞানমনস্কতা। তাই তাঁর আবোলতাবোল জগতেও তির্যকভাবে ফুটেছে বাস্তব পৃথিবী, অযৌক্তিকের মধ্যেও এসেছে যুক্তি। তাই এ-জগৎ এত সত্য, এত প্রত্যক্ষ। এড়াই ‘আবোলতাবোল’-এ অচেতন হৃদয়প্রবী সব মানবিক অনুভূতি—সিদ্ধকাম বিস্তৃতায়িত জীবের একাকীত্ব ও অশ্রুতি (‘বিশ্রুত’), ভীর্ণ গৃহে হাসি-মুখ রন্ধার দৃবদ্বা (‘বুড়ীবাড়ী’), মৃত্যুপথযাত্রী কবির সংক্ষিপ্ত ও অনাড়ম্বর বিদায়বাণী—“ঘনিয়ে এল ঘুমেব ঘোর / গানের পালা সাজ মোর” (প্রান্তিক ‘আবোলতাবোল’)। আর আছে আবোলতাবোল কল্পনার ফাঁকে ফাঁকে ইমাজিনেশনের কল্পনিক আজ—বুদ্ধদেব বসুর ভাষায় “মাঝে মাঝে পদের সীমা পেরিয়ে তিনি কবিতার স্তর স্পর্শ করে যান।”^১ ‘ভাল রে ভাল’-তে, ‘রামগরুড়ের চানা’তে, প্রান্তিক ‘আপো. তানোজ’-এ এম প্রমাণ আছে।

ভাষাসম্ভব জগৎ

এই আবোলতাবে’র এক ভাষাসম্ভব জগৎ। স্থানকালগত অসীম দূরত্বের যুক্তিতে অর্থাৎ ‘সাতসমুদ্রতেরোনদীর পারে’ কিম্বা ‘অনেক অনেক দিন আগে’ স্থাপন করে—এ-জগৎকে বিশ্বাস করার চেষ্টা করেন না কবি। কাব্যভূমিকাতেই তিনি বলে দিয়েছেন, শুধু আজগুবি-অসম্ভব-উদ্ভট-রসিকের কাছেই এ-প্রস্থের আবেদন^২। প্রান্তিক ‘আবোলতাবোল’ কবিতাতেও তিনি সেই পাঠকদের আহ্বান করে বলেছেন—“আজ রে তবে ডুলের ভবে অসম্ভবের হৃদেতে”^৩। এমম-কি এই ডুলের ডুবন রবীন্দ্রনাথের ‘সে’-(১৩৪৪ ব.)র মতো গল্পলোক নয়,

কায়লের এলিস-কাহিনী (১৮৬৫ ও ১৮৭২ খ্রী.), ব্রৈলোক্য-নাথের 'কঙ্কাবর্তী' (১২৯৯ ব.) বা সুকুমারের 'হুমবরল' (১৩২৯ ব.)-র মতো স্বপ্নরাজ্যও নয় তা। এ-বিশ্ব আছে শুধু কবির চিত্তলোকে, ভাষায় তা ধরা দেয় এবং ভাষাবাহিত হয়ে উপস্থিত হয় পাঠকচিহ্নে। তাই একে বলি ভাষার গুণে তৈরি এক ভিন্ন বাস্তব।

মানবভাষার অসীম মহিমার কথা জানতেন সুকুমার রায়। অসমাপ্ত 'বর্ণমালাভিত্তিক' কবিতায় তিনি লিখেছেন,

"ভাষার প্রবাহে পলকে-বল্পে জড়ের জড়তা ছাড়ে ॥...

নমো-নমো নমঃ সৃষ্টি প্রথম, কারণ-জন্মি জন্মে

স্বপ্ন প্রতিমিরে প্রথম কাকলী প্রথম কৌতুহলে,

আদিম তমসে প্রথম বর্ণ, কনক-কিরণ-মালা,

প্রথম-ক্ষুধিত বিশ্ব-জঠরে প্রথম প্রস-স্বাদা।" ১

এই ভাষা দিয়েই তো প্রবাহিত হয় কাব্যের ভাব— "কাব্যের ভাষা নামক জিনিসটা কতকগুলি নির্দিষ্ট শব্দ বা তৎসচক চিহ্নাদি দ্বারা ভাব-বিনিময়ের একটা সাক্ষাতিক উপায়" ২। তাঁর আবোলভাবোল কাব্যভাষাও গড়ে উঠেছে এই ভাষা দিয়েই। এ-জগতের নির্মাণে, উপভোগ্যতায়, গ্রহণ-যোগ্যতায় ভাষার ভূমিকা অসাধারণ।

আবার, "ভাষা যে নিজের অর্থগৌরবেই সত্য, এ কথা ভুলিয়া সে যখন কেবলমাত্র শব্দগৌরবে বড় হইতে চায়, তাহা অত্যাচার অনিবার্য" ৩—একথাও স্পষ্টভাবে বুঝেছেন ও বুঝিয়ে দিয়েছেন প্রাবন্ধিক সুকুমার রায়। বলেছেন, "চিত্তা কোনোদিনই শব্দের দ্বারা নিঃসন্দেহরূপে ও সম্যকরূপে ব্যক্ত হইতে পারে না।" ৪ তাই নিজের আবোলভাবোল (বা তথ্য-কাথিত আবোলভাবোল) চিত্তাগুলিকে রূপ দেবার জন্য নতুন-নতুন শব্দ তৈরী করেছেন তিনি, পরীক্ষা করেছেন শব্দের শ্লি-গত রূপ নিয়ে, দেখিয়ে দিয়েছেন একই ধাতুর ভিন্ন-ভিন্নার্থক ব্যবহার।

তুই

'আবোলভাবোল'-এর কাব্যভাষায় স্বাভাবিক সুপরিচিত বাঙলাভাষার বহুল ব্যবহার দেখা যায়, সে-ভাষার উপাদানে উদ্ভূত অলৌকিক বিস্ময়বহু কৌতুককর কিছুই নেই। অনেক

সময়েই বাঙলা কথাছাঁদকে পদ্যছন্দে আনাতে পারেন সুকুমার। কখনো কখনো একেবারে গদ্য করেই লেখা যায়— "ওনে লোকে দৌড়ে এল, ছুটে এলেন বদিমশাই, সবাই বলে, 'কাদছ কেন? কি হয়েছে নন্দগোসাই?'" ('হাত-গলনা'); "ছান্না-ধরার ব্যবসা করি তাও জাননা বুঝি? রোদের ছান্না চাঁদের ছান্না, হরেক রকম পুঁজি।" ('ছান্নাবাজি'); "এটা চাই সেটা চাই কত তার বায়না—কি যে চায় তাও ছাই বোঝা কিছু যায় না" ('কিস্তি'); "রুচি নাই আমিষেতে, রুচি নাই পায়সে [.] সাবানের সুপ আর মোমবাতি খায় সে" (টাঁশংক)। কখনো-বা পদ্যের প্রয়োজনে গদ্য-অংকন বিপর্যস্ত হলেও তাঁর পদ্যে ধরা যায় বাঙলা বাক্যস্পন্দ— "দেখে এলাম আজ সকালে গিয়ে ওদের পাড়ার মুখো, বুড়ো আছে নেইকো হাসি, হাতে তার নেইকো হাঁকো।" ('হাত গলনা') "থাকে সারা দুপুর ধ'রে বসে বসে চুপটি করে, হাঁড়িপানা মুখটি ক'রে আঁকড়ে ধরে স্টেটটুকু" ('নেড়া বেলতলায় যায় ক'বার')। আবার পুরনো পদ্যের স্বভাবে এসে-মাওয়া দু-একটি পদ ('তাহা', 'কতু', 'বাহানে', 'নাহি',) ছাড়া এ-ভাষাও তো মৌখিক বাঙলা গদ্য— "নাই তার মনে কি? কেউ তাহা জানে কি? কেউ কতু তার কাছে থেবেছ?" ('হাঁকোমুখো হাংলা'); "মানবে না কোনো কথা চলারেরা আহারে, একদিন টের পাবে তৈলা কয় কাহ. . ." (সাবধান); "বাপরে কি ডানপিটে ছেলে!—খুন হত টন চাচা ওই রুটি খেলে। সন্দেহে শুঁকে বুড়ো মুখে নাহি তোলে, রেগে তাই দুই ডাই ফোঁস ফোঁস ফোলে" ('ডানপিটে')। 'বুঝিয়ে বলা'য় বুঝিয়ে-বলার মৌখিক গদ্য-ভাষাটি কবিতার ছন্দে উঠে এসেছে— "অর্থ! কিনা, এই মনে কর' রোদ পড়েছে ঘাসেতে, এই মনে কর, চাঁদের আলো পড়লো তারি পাশেতে—"। 'নারদ! নারদ!'-এর ভাষাও গায়-পড়ে-ঝগড়া-করার স্বাভাবিক বাঙালি ভঙ্গি— "হাঁরে হাঁরে তুই নাকি কাল সাদাকে বলেছিলি লাল?" ক্রোধে বঙ্গ-সন্তানের মুখে শুদ্ধ-অশুদ্ধ ইংরেজী বেরোয়। 'নারদ! নারদ!'-এর ভাষা তাই এত স্বাভাবিক— "ক্যান' রে ব্যাটা ইসটু পিড? তেঁড়িয়ে তোরে করব ভিট।" "চোপরাও তুম স্পিকটি নট, মারব রেগে পটাপট—"। সপ্রভাণে বিশেষ আদেশ করার সময়ে বাঙালির মুখে যে বিশেষ হিন্দি শব্দটি প্রায়ই শোনা যায়

সুকুমার সেটিকে স্বাভাবিক ব্যবহার করেছেন—“রাজা হাঁকেন, বোলাও তবে—রামনারায়ণ প’ল” (‘পল বিচার’)। আবার এ-কবিতাতেই বাঙালীর সঙ্গে কথা বলতে গিয়ে হিন্দিভাষী ‘শের পাশোয়ান ভীমসিং’-এর মূখে স্বাভাবিকভাবে আসে হিন্দি-বাঙলা মেশানো ভাষা—“রাজে আমার বোখার হ’ল বলছি হজুর ঠিক যাং”। উচ্চারণগত দৃষ্টিতে অবিকল তুলে দেন কবি—“ট্যাক্স” (‘ট্যাক্স’), “চান্নি” (‘চাঁদনি’)।

এই স্বাভাবিক সুপরিচিত ভাষার ‘আবোলভাবোল’-এর জগৎটি যেমন ‘পরিচিত’ ও ‘সত্য’ হয়ে উঠেছে তেমনি উদ্ভটের বর্ণনার এই স্বাভাবিক ভাষার বৈপরীত্যে আরো নিবিড় হয়ে ওঠে উদ্ভট বিস্ময়-কৌতুক-রস।

আবোলভাবোল-বিশ্বে যেমন সম্ভব-অসম্ভবের সহজ সহ্য-বহান তেমনি এর কাব্যভাষার সহজ স্বাভাবিক অবিস্ময়করের সঙ্গেই আছে উদ্ভট বিস্ময়ধর্মী ভাষা। ‘খিচুড়ি’ কবিতার শব্দের ধ্বনিগত রূপ অবলম্বন করে সুকুমার তৈরী করেছেন জোড়কলম সব উদ্ভট শব্দ—‘হাঁসজার’ ‘বকছপ’ ‘হাড়িমি’। ‘কার্লোজ পুতুতা’ হয়তো নেই এইসব জোড়কলমে (যেকথা বলেছেন বুদ্ধদেব বসু^{১০}), কিন্তু এইসব শব্দের ভিত্তিতেই উদ্ভাবিত হয়েছে উদ্ভট সব প্রাণী, ছবিতে প্রত্যক্ষীভূত হয়েছে ভাপের চেহারা। শব্দই এখানে নতুন নতুন উদ্ভট জীব তৈরী করেছে, জীবগুলির পরিচায়ক হিসেবে তৈরী হয়নি উদ্ভট শব্দ—যেমন হয়েছে রামগরুড়, হাঁকোমুখো বা কুমড়োপটালোর ক্ষেত্রে। ‘খিচুড়ি’র আর-এক বৈশিষ্ট্য হল—জোড়কলম সমস্ত প্রাণীরই সচিব বর্ণনা আছে, সেখানে হাঁসজার-বকছপ-হাড়িমির উল্লেখ ছাড়াও আছে গিরগিটিয়া বিছাগল জিরাকড়িং মোরগর সিংহরিপের ইলিত, কিন্তু এই শেষোক্ত শব্দগুলি উল্লেখিত হয়নি একবারও। এই সংযমে ও ইলিতবহনেই কবিতাটির উদ্ভটত্ব এত উপভোগ্য। সবকটি নামের উল্লেখ পাঠকের পক্ষে একযোগে বিরক্তিকর ও স্নাত্তিকর হয়ে উঠতে পারত।

‘আবোলভাবোল’-এর উদ্ভট ও অসম্ভবগুলি যেমন অনেক সময়ে বাস্তবেরই রূপান্তরিত বর্ণাঙ্কিত বা অতিকৃত রূপ তেমনি এর ভাষাও অনেকসময়ে উদ্ভট ও আপাতনিরর্থক হয়েও গূঢ়ার্থবহ ইতিভাষ্যী বাস্তবের-অনুসরণেই-উদ্ভাবিত।

লৌকিক জগতে পণ্ডপাণ্ডিত্যের যে রূখা বাগ্জাল বিভারিত হয় তার প্রতি কটাক্ষ করেই সুকুমার লিখেছেন, “বলহিলাম কি, বস্তুপিত সুক্স হতে ছুঁলেতে, অর্থাৎ কিনা লাগছে তেঁনা পক্ষ-ভুতের মূলেতে—/দোড়ার ভবে দেখতে হবে কোথেকে আর কি ক’রে, /রস জমে এই প্রপঞ্চময় বিশ্বতরুর শিকড়ে।” (‘বুঝিয়ে বলা’)

[অনিবাহ্যভাবে মনে পড়ে রবীন্দ্রনাথের ‘হিং টিং ছট’ (১২৯৯ বঙ্গাব্দ)-এর কথা—‘স্বাধকের স্নিনয়ন স্নিকাল স্নিগ্ধ’ ইত্যাদি। তাছাড়া মনে পড়ে ভাষার অত্যাচারের উদাহরণে প্রাবন্ধিক সুকুমার লিখেছেন, “একটি প্রবীণ গোছের ভদ্রলোক কৃষ্ণাঙ্গীনার সমর্থনের উদ্দেশ্যে তর্ক করিতেছিলেন। তাঁহার যুক্তি প্রণালীটা এইরূপ—সত্ত্ব রজ তম এই তিন গুণাপ্রিত পুরুষ তিন রকম ভাবাপন্ন স্ত্রীরাং তিনের সাধনমার্গ ও অধিকারভেদ তিন প্রকার। স্ত্রীরাং নিশ্চয়তরুর অবিস্মৃত আদর্শের দ্বারা সাদৃশ্যী প্রকৃতির আশ্রয়ীভূত নিত্যমুক্ত ভগবান শ্রীকৃষ্ণের বিচার করিলে চলিবে কেন?—ইত্যাদি। প্রতিপক্ষ বেচারী বাক্য-জালে আবদ্ধ ও প্রত্যুত্তর দানে সম্পূর্ণ অক্লম হইয়া হটকট করিতে লাগিলেন। সত্ত্ব নিগুণ পুরুষ প্রকৃতি প্রাণ কারণ শব্দরাজ হিরণ্যগর্ভ প্রভৃতি শব্দঘটার সাহায্যে নিজ নিজ বক্তব্যের মধ্যে গাভীর্ষ সঙ্কয়ের জন্য অনেকেই সচেষ্ট, কিন্তু শব্দের মধ্যে যে ভাবটুকু ছিল সে কোনকালে খোলস ছাড়িয়া পলাইয়াছে কে তাহার খবর রাখে?” (‘ভাষার অত্যাচার’)]

এবং “মুতুতে ‘ম্যাগনেট’ ফেলে, ব’শ দিয়ে ‘ক্লিফ্‌ক্‌ট্’ ক’রে ইঁট দিয়ে ‘ডেলসিটি’ ক’ষে দেখি মাথা ঘোরে কি না ঘোরে।” (‘বিজ্ঞান শিক্ষা’)

আবার প্রান্তিক ‘আবোলভাবোল’ কবিতায় “আলোয় ঢাকা অন্ধকার / হাটা বাজে গজে তার। / গোপন প্রাণে স্বপন দূত, / যকে নাচেন পঞ্চভূত।”—নিরর্থক। কিন্তু স্বাভাবিক পাঠক (কিছু কিশোরও নিশ্চয়) যুক্ত হয় এই সুক্স কবিকল্পনা ও স্বপ্নমোহে, আর্ত হয় যুতাপথযাত্রী হুবক-কল্পিত জন্য—হাঁর নিভৃত হাদরে তখনো স্বপ্নদূতের আনাগোনা, কিন্তু পাকভৌতিক দেহ বিলীন হতে দেখি নেই আর। ‘স্বলোর গান’-এ “বিলুপ্ত

রাতিরে মূট্‌মূটে ফাঁকা"—আপাতদৃষ্টিতে অসংগত নিশ্চয়। কিন্তু রাতি ও নিজ'নতার বিশেষ দৃষ্টির জায়গা-বদল করে দিলে (অন্তত প্রথমটির বিশেষণ দ্বিতীয়টিতে আরোপ ক'রে) উদ্দিষ্ট আবহাওয়া যেন আরো প্রত্যক্ষবৎ ক'রে দেন সুকুমার। "মূড়োর কল"—এর "দেখে এলাম কলটি অতি সহজ এবং সোজা" বাক্যে পুনরাবৃত্তিমূলক পদের আপাত-অহেতুক ব্যবহারে আসলে দৃঢ়-ভাবে ঘোষণা করা হয়েছে কলটির বিচিত্র "সহজ"—"মণ্টা পাঁচেক ঘাঁটলে পরে আগনি যাবে বোঝা"। "শুনতে পেলাম ত্বন্তের মায়ের মূচকি হাসি কটকটে" ("ত্বন্তুড়ে খেলা") বাক্যে আওলাজ বা রঙের বিশেষণ ব্যবহৃত হয়েছে হাসিতে, নীরব-হাসি সম্বন্ধে বলা হয়েছে "শুনতে পেলাম"—অজুত নিশ্চয়। কিন্তু এতেই কি প্রত্যক্ষীভূত হয় না ভৌতিক মূচকি হাসির চেহারা? "এই দ্যাখো ডরা সব কিলবিল লেখাতে" ("নোটবই") বাক্যে অনড় অক্ষরের বিষয়ে যে বিশেষণটি ব্যবহৃত হয়েছে সেটির আভিধানিক অর্থ 'সাপ কুমি ইত্যাদির তুল্য দেহসঞ্চালন' ('চলন্তিকা')। নোটবই-ডরা লেখাগুলির চিন্ন ও চরিন্ন স্পষ্ট হয়ে ওঠে মূহূর্তে। আবার নিরর্থক 'কুমড়োপটাশ' নামে চরিন্নটির আকৃতির ব্যঞ্জনা, 'হঁকোমুখো' নামে ধরা পড়ে একটি বিশেষ মুখচ্ছবি, 'ফুটোকাপ' নামকরণে যন্ত্রটির ছিদ্রসর্বস্বতা বা অসারত্ব ফুটেছে। "দাঁড়ে দাঁড়ে দ্রুম। দেড়ে দেড়ে দেড়ে।"—নিরর্থক নিশ্চয়। কিন্তু কর্ম'ব্যস্ত এই দ্রুত পৃথিবীতে যারা 'আসল কথা'টি বুঝে নিচ্ছে, শুনতে পাচ্ছে সঙ্গীতের মধ্যে তবলার বাদ্য, চাঁদনি রাতের গান কেড়ে এনে নির্ভাবনার গেয়ে যাচ্ছে সেই গান, তাদের মানসিকতা স্পষ্ট হয়ে ওঠে এই আপাত-নিরর্থক-এ।

আবার অসম্ভবের সহজ আনন্দ পাবার জন্য যেমন মেনে নেওয়া হয় 'আবোলভাবোল'-এর কাস্তীভ বৃদ্ধকে, মেনে নেওয়া হয় ছাত্রাধারার ব্যবসায়ীকে, বোঝাপড়ের রাজপরিবার ও প্রজা-বন্দকে, তেমনি উপভোগ্যতার জন্যই গ্রহণযোগ্য হ'ল ওঠে নিরর্থক 'গুংগা', 'বোঝাপড়', 'এঁয়াকাতোর'। 'শব্দকল্পদ্রুম'-এর অর্থ যারা জানে না সেইসব শিশুর কাছে শব্দটি ধ্বনিভেদে ও অপরিচয়ের রোমাঞ্চে আকর্ষক। আবার পরিণততর পাঠক ব্যাকরণ-বিষয়ক এই শব্দটির অন্যার্থক ব্যবহারে বিস্ময় ও কৌতুক বোধ করে। 'দুন্দুড়ি' ও 'জরদি'র মতো দু'বোধ্য

সব অর্থবহ শব্দও শিশুর কাছে নিরর্থকের আনন্দবহ। আর কিশোর ও সাবালকের দৃষ্টি এইসব পাণ্ডিত্যগমী শব্দে চিনে নেয় সুকুমারের সৌক্যক কটাক ও তার লক্ষ্যবস্ত,

"এই দ্যাখো পেনসিল নোটবুক এহাতে

এই দ্যাখো ডরা সব কিলবিল লেখাতে।...

কার নাম 'দুন্দুড়ি'? কারে কল 'জরদি'?

বলবে কি, তোমরা তো নোটবই পড়োনি।" (নোটবই)

সম্ভব-অসম্ভবের সহাবস্থানে 'আবোলভাবোল'-এর বিস্ময়-কৌতুক নিবিড়। এর কাব্যভাষাতেও আছে বিপরীতধর্মী সব পদের নিকট-অবস্থান, জমে উঠেছে অসংগতিজনিত কৌতুকরস, ঘনিষ্ঠে এসেছে বিস্ময়লোকের আবহ। কখনো সহজ ভাষার মধ্যে বিপরীতধর্মী, পদের আকস্মিক ও সপ্রতিভ প্রয়োগ—

"হাতিটার কী বাহার দাঁতে আর শুভে—

ওরকম জুড়ে তার দিতে হবে মূণ্ডে।" ('কিছুত')

"বসে যদি ডাইনে, লেখে মোর আইনে

এই ল্যাজে মাছি মারি ঝুত, ('হঁকোমুখো হ্যাংলা')

কখনো-বা বিসংগতিমূলক পদে অন্ত্যমিল রচনা—

'হাসে' ও 'হাসে' ('রামগরুড়ের ছানা'), 'পূণ্যফলে' ও 'পটল তোলে' ('হাতগলনা'), 'জল্লাদ' ও 'আহ্লাদ' ('পঙ্কবিচার'), 'ত্যাগ করে' ও 'ফ্যাক করে' ('আহ্লাদী')।

বাস্তবের বিচিত্র অসংগত দিকগুলি যেমন স-কৌতুকে দেখিয়ে দিয়েছেন সুকুমার তেমনি দেখিয়ে দিয়েছেন—বাঙলা ভাষার এক-একটি খাতু কেমন ঢাংখ' ব্যবহৃত হতে পারে। 'আবোলভাবোল'-এর কল্যাণে স-কৌতুকে—যেন একটু অপ্রতিভ হাসিতে—আমরা দেখেছি কতো মূঢ় স্বীতিনীতিতে বন্ধ আমাদের জীবন ('কুমড়োপটাশ'), বুঝেছি সৌক্য দিয়ে মানুষ চেনার মতোই অসংগত কাজ করি আমরা, বিদ্যা-বিশ্ব-পদমর্যাদা দিয়ে মানুষকে চিনি, এমন-কি নিঃজকেও চেনাই ('গোঁফুরি')। তেমনি 'শব্দকল্পদ্রুম' পড়ে জানা গেল যে বাঙলাভাষার এক 'ফোটে' ক্রিয়াপদটি কুল ও পটকা উভয়ের ক্ষেত্রেই ব্যবহার করি আমরা—একেবারে ভিন্ন-ভিন্ন অর্থে। 'ছুটে যান্ন' 'পড়ে' 'ডুবে গেল' 'কাটে' 'ডাঙে' 'মোরে' 'বাজে' 'ফাটে' 'মারে' সম্বন্ধেও এজাতীয় কথাই বলা যায়। এ যেন বাঙলা-ব্যাকরণ-বিষয়ক এক উদ্ভট-রসের কবিতা।

ভাষার উপাদান

এইভাবেই অবিস্ময়ে ও বিস্ময়-কৌতুকে গড়ে উঠেছে ‘আবোলভাবোল’-এর কাব্যভাষা, স্বাভাবিক ও উদ্ভট স্বচ্ছন্দে সহাবস্থান করেছে সেখানে, ‘পরিচিত’ ও ‘সত্য’ করে গড়ে তুলেছে এক আবোলভাবোল জগৎ। ‘সে-জগতের নিৰ্মাণে ও উপভোগ্যতায় এই দুধরণের ভাষাই মূল্যবান। কী করে, কোন নিয়মের বলে এত সহজ স্বাভাবিকতায় মিলেমিশে আছে এদুটি—তা ব্যাখ্যা করা যায় না কিছুতেই। বসতে হয়, সেই নিয়তি-কৃতনিয়মরহিত শক্তির আছে এর পিছনে যার নাম ‘প্রতিভা’। তবে ভাষার উপাদান বিশ্লেষণ করে দেখা যেতে পারে—কোন ভাষার পরিমাণ কতো এবং সেই পরিমাণের সম্ভাব্য কারণ কী হতে পারে।

সেই উপাদান-বিশ্লেষণের জন্য (১) ‘আবোলভাবোল’-এর কবিতাগুলির শতকরা চল্লিশ ভাগ (৪০%) সমসত্ত্ব নমুনা (random sample) হিসেবে সংগ্রহ করা হ’ল, অর্থাৎ এমনভাবে নমুনাগুলি সংগ্রহ করা হ’ল যাতে যে-কোনো কবিতার অন্তর্ভুক্তির সম্ভাবনা সমান থাকে।

(২) সংগৃহীত কবিতাগুলির বাক্য ধরে বিচার করা হ’ল। ফারণ, উল্লেখিত দুধরনের ভাষার যে বৈশিষ্ট্যগুলির কথা বলা হয়েছে সেগুলি লক্ষ্য করার জন্য বাক্যই অবলম্বনযোগ্য। বাক্যে একটি সম্পূর্ণ ভাব প্রকাশ পায় বলে বাক্যমধ্যে বিভিন্ন শব্দ ঋতু প্রভৃতির বিভিন্ন ইচ্ছাদির নির্বাচন ও ব্যবহার, পদসংস্থান-রীতি—এরকম বিভিন্ন বিষয়ের উপর সেই বৈশিষ্ট্যগুলি নির্ভর করে।

(৩) কবিতাগুলির শিরোনামকেও এক-একটি বাক্য বলে ধরা হ’ল। এছাড়া সাধারণত পূর্ণস্বেদ বিস্ময়চিহ্ন ও জিজ্ঞাসা-চিহ্নে সম্পূর্ণ বাক্যটি শেষ হয়েছে বলে ধরা হ’ল। তবে কোনো কারণে বাক্য সম্পূর্ণ না হ’লে বাক্যাংশকেই সম্পূর্ণ বাক্য বলে ধরা হয়েছে। যেমন, ‘এক যে রাজা—’ (১) ‘থাম না দাদা, রাজা নয় সে, রাজ পেয়াদা। (১)’ ধরা হয়েছে : বাক্যসংখ্যা=২

সমীক্ষার দেখা যায় যে মোট বাক্যসংখ্যার শতকরা ঊননব্বই ভাগ (৮৯%) বাক্যের ভাষাতেই কোনোরকম অসংগতি উদ্ভটত্ব বা বিস্ময়-কৌতুক-হৃষ্টির ঐজাতীয় কোনো

আনুকূল্য নেই, আছে বাকি শতকরা এগারো ভাগ (১১%) বাক্যের ভাষায়। অর্থাৎ আবোলভাবোল জগৎ তৈরী করার ব্যাপারে এই দ্বিতীয় ধরণের ভাষা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ ও অপরিহার্য হ’লেও এর ব্যবহার পরিমিত। পরিমাণগত বিচারে স্বচ্ছন্দ স্বাভাবিক অ-বিস্ময়-কৌতুককর ভাষাই আবোলভাবোল জগতের প্রধান উপকরণ। দ্বিতীয় ধরণের ভাষা পরিমাণে বেশী হ’লে ‘আবোলভাবোল’ সম্ভবত পাঠকের কাছে ক্লান্তি বিভ্রান্তি ও বিরক্তির বিষয় হয়ে উঠত।

এরকম অনুমানের কারণ আছে। সাহিত্যে ননসেন্স রাইমের নিকটতম আত্মীয় ফ্যানটাসি। লুইস ক্যারলের এলিসের গল্প^{১১} (১৮৬৫ খ্রী. ও ১৮৭২ খ্রী.), জৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়ের ‘ককাবতী’ (১২৯৯ ব.), রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘সে’ (১৩৪৪ ব.) অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘ভূতপত্রীর দেশ’ (১৯১৫ খ্রী.), ‘শাতাধির শাতা’ (১৩২৭ ব.), সুকুমারের ‘হৃষিকেশ’ (১৩২৯ ব.) প্রমুখ ফ্যানটাসিতেও ধরা দেয় এরকম সত্য্যাসত্য মেশানো এক-একটি আশ্চর্য-উদ্ভট জগৎ, সঙ্গে বিকীর্ণ হয় কৌতুকের ছটা—যেমন হয়েছে ‘আবোলভাবোল’-এর জগতে। শেষোক্ত চারটি ফ্যানটাসির গদ্য ভাষা সমীক্ষা করে^{১২} দেখা গেছে, এই রচনায় তিন ধরণের গদ্যভাষার ব্যবহার আছে : (ক) স্বচ্ছন্দ স্বাভাবিক অ-বিস্ময়কর গদ্যভাষা। এর মধ্যে পড়ে : ১. বাঙলায় ‘আধুনিক কালের সাহিত্যের উদয় ব্যবহারের প্রধান ভাষা’^{১৩} চলিত ভাষা^{১৪}, ২. বাঙলা ভাষার বিভিন্ন লৌকিক কথা ছাঁদ, ৩. স্বাভাবিকত্ব বজায় রাখার জন্য প্রয়োজনমত ব্যবহৃত শুদ্ধ-অশুদ্ধ অ-বাঙলা ভাষা, এবং ৪. প্রত্যক্ষ ও স্বচ্ছন্দ গল্পকথনের ভাষাভঙ্গি।

(খ) অতিরিক্ত বিদগ্ধ উদ্ভট মাজিত চলিত গদ্য, যা বিস্ময়ের আবেদন জাগায় না। (গ) গদ্যভাষায় কোনোরকম অসংগতি, উদ্ভটত্ব, অ-লৌকিকত্ব বা বিস্ময়হৃষ্টির ঐজাতীয় কোনো আনুকূল্য। এর মধ্যে পড়ে : ১. বিস্ময়হৃষ্টির জন্য ‘টিপ্টিন্যাবুলেশন’, ‘খাঁইকিড়ি’, ২. ভাষায় পরিচিত সাহিত্যের উপাদান ব্যবহার (যেমন ‘তিরপুণির ঘাট’, ‘প্যাখনা বিধি’), ৩. অলৌকিকের-অনুজ্ঞা-বাহী ভাষা ব্যবহার (যেমন ‘একদোড়’), ৪. মোটামুটি-অর্থবহ কিন্তু অসংগতিমূলক

ভাষা উদ্ভাবন (যেমন 'লংলুপা হুত', 'শুড়দুলদুলকাটু-মাটু') ; ৫. গূঢ়ার্থক ইঙ্গিতবহু আপাত-অর্থহীন ভাষা উদ্ভাবন (যেমন, শেয়াল 'হোঁহোঁ', 'চিকড়ি মিকড়ি খেলা', 'হিজিবিজিবিজ') ; ৬. নিরর্থক ভাষা উদ্ভাবন (যেমন 'কেটকু নাড়ু', 'রামতাড়ু') ; ৭. বিসংগতিমূলক ভাষার মিশ্রণ (যেমন 'শ্রীলোজ', 'চিমনিমুতি') ; ৮. পরিচিত সাহিত্য, সৃষ্টি, প্রবচন ইত্যাদি অবলম্বন করে প্যারডি-জাতীয় বা অন্য কোনো রকম অসংগতির সৃষ্টি (যেমন 'তাবল্ল বঁচতে মুখ' যাবৎ ন বক্ বকায়তে') ; ৯. অর্থহীন ধ্বনি ও তালের সঙ্গে অর্থহীন ভাষার সাদৃশ্য আবিষ্কার করে বিস্ময়-কৌতুক সৃষ্টি (যেমন কাকের জিভাস—'কা-কা?' খি'খি'পোকাক উজি'—চললে বঁচি। চললে বঁচি।') ; এবং ১০. একই শব্দ বা ধাতুর একাধিক অর্থে ব্যবহারবিধি নিয়ে কিছা দুটি পদের ধ্বনিসাদৃশ্য অবলম্বন করে বিস্ময়-কৌতুক রচনা (যেমন, বিভিন্ন শব্দ ও ধাতুর যোগে 'গা'-শব্দ 'বাজি'-শব্দ 'খা'-ধাতু কী বিচিত্র অর্থই না বহন করে, 'ষাট ষাট' ব'লে সাঙুনা দিলে সাঙুনাপ্রাপ্ত লোকটি বলে 'একষটি')।

সমীক্ষার আরো দেখা গেছে : এর মধ্যে খ-শ্রেণীর ভাষার ব্যবহার আছে শুধু 'সে'-তে এবং তার পরিমাণ খুব অল্প।

ক বা খ-শ্রেণীর ভাষার বিস্ময়ের উপকরণ নেই, আছে গ-শ্রেণীর ভাষার। এই গ-শ্রেণীর ভাষার—অর্থাৎ যে ভাষার কোনো অসংগতি উদ্ভটত্ব অ-লৌকিকত্ব বা বিস্ময়সৃষ্টির এ-জাতীয় কোনো আনুকূল্য আছে ফ্যানটাসিস্টিক ভাবে ব্যবহার (ক+খ) শ্রেণীর, অর্থাৎ স্বচ্ছন্দ স্বাভাবিক অবিস্ময়কর, ভাষার তুলনায় অনেক কম (মোট বাক্যসংখ্যার ১৪% থেকে ৩৫%)। এই পরিমিতের অভাবে ফ্যানটাসির গদ্যভাষা পাঠককে ক্লান্ত বিভ্রান্ত ও বিরক্ত করে তুলত। 'সে'-রচনার একটি গল্পে স্বখন বিস্ময়বাক্যের বাড়াবাড়ি (মোট বাক্যসংখ্যার ৫০%) ঘটেছে তখন প্রোতা হাঁসিয়ে ব'লে ওঠেন, 'থামো, থামো' (রবীন্দ্র-রচনাবলী ৭ম খণ্ড, শতবার্ষিক সংস্করণ, পৃঃ ৮৮২)

'আবোলভাবোল' পড়ে এরকম থামতে বলার কথা ভাবাই যায় না মোটে। শেষ কবিতায় কবি লিখেছেন, "ছুটলে কথা থামায় কে? / আজকে ঠেকায় আমার কে? / আজকে দাদা যাবার আগে / বলব যা মোর চিন্তে লাগে।" যাবার আগে যা ব'লে গেছেন সুকুমার তা তো বাঙালীর চিরসম্পদ। তবু বড়ো অকালে মৃত্যু ঠেকাল তাঁকে, বড়ো অকালে থেমে গেল ছুটত আবোলভাবোল কথা।

- ১। সিগনেট পেনকে লেখা চিঠি (১৩।১।১৩), দ.পেনকুমার রায় সংকলিত 'প্রাণবন্দ্য দেশের পত্রাবলী', রবিবারের সন্ধ্যা/নোলকর্ভ ১৯৭৮
- ২। "সন্ধ্যাবেলাটা রূপকণার বসে নিবিড় ; /বিবাস অবিশ্বাসেব মাথানানে/বেঁচা ছিল না উঁচু/মনটা এ বিক থেকে ও বিকে/ডিঙির বেত অনারাসেই।" (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, পঁচিশে বৈশাখ, 'শেষ সপ্তক' ১৩৯২ ব.)
- ৩। 'বাংলা শিশুসাহিত্য', 'সাহিত্য চর্চা', ১৯৯৯ খ্রী. পৃঃ ৯৮ (প্রবন্ধটির রচনাকাল ১৯৯২ খ্রী.)
- ৪। 'যাহা আজগুবি, যাহা উদ্ভট, যাহা অসম্ভব তাহাদের লইয়াই এই পুস্তকেব কারবার। ইহা খেয়ালসের বই, স্মরণ্য সে রস বাঁকার। উপভোগ করিতে পাবেন না, এ পুস্তক তাহাদের জন্য নহে।'—এখানে উল্লেখযোগ্য, সম্মাননূ্যক ক্রিয়াপদ ও সর্বনামের ব্যবহারে কিন্তু 'আবোলভাবোল'-এর বাক্যভেদ গাভাও স্বাক্ষর হয়েছে।
- ৫। মনে পড়ে যায় ক্যারনের বিবরণীতে উদ্ভটলোকে বেড়াল ও এলিসের সংলাপ :
" 'Oh, you can't help that', said the Cat : 'we're all mad here. I'm mad. You're mad.'
'How do you know I'm mad?' said Alice.
'You must be', said the Cat, 'or you wouldn't have come here.' "
- ৬। 'বর্ণমালাভর ও বিবিধ প্রবন্ধ', সিগনেট প্রেস, ১৩ঃ৩ ব. পৃ' ১১
- ৭। 'ভারতীয় চিত্রশিল্প', 'বর্ণমালাভর ও বিবিধ প্রবন্ধ', পূর্বোক্ত সূত্র পৃঃ ৮৩
- ৮-৯। 'ভাষার অত্যাচার', 'বর্ণমালাভর ও বিবিধ প্রবন্ধ' পূর্বোক্ত সূত্র পৃঃ ৯৮
- ১০। 'বাংলা শিশুসাহিত্য', পূর্বোক্ত সূত্র, পৃঃ ৯০। সুকুমারের 'হৃৎকর ল' গল্পের উদ্ভটলোকে কিন্তু গূঢ়ার্থবহু সব ভোড়কলম দক্ষ আছে, যেমন 'হোঁহোঁ', 'হাঁহাঁহোঁ', 'হিজিবিজিবিজ'।
- ১১। 'এলিসেস এডভেঞ্চার ইন ওন্ডারল্যান্ড' ও 'ব্লু নি লুকিং গ্রাস এন্ড হোয়াট এলিস কাউড দোয়ার'
- ১২। 'শিশুসাহিত্যে ক্যানটাসি : গল্প ভাষার সমীক্ষণ', 'বাঙলা গল্পজিহ্বাসা', সমতট প্রকাশনী ১৩৮৮ ব.
- ১৩। ডঃ সুকুমার দেন, 'ভাষাব ইতিহাস', ইন্টার্ন পাবলিশার্স, ১৯৯৯ খ্রী, পৃঃ ১৯৬
- ১৪। 'শিশু সাহিত্যে ক্যানটাসি : গল্প ভাষার সমীক্ষণ', 'বাঙলা গল্পজিহ্বাসা', সমতট প্রকাশনী ১৩৮৮ ব.

সুকুমার রচনা

সুকুমার সিল্প

সুকুমার রায়ের আঁকা ছবি কেবল তাঁর সাহিত্যের অপরিহার্য পরিপূরক নয়, লেখা তাঁর চর্চাই সাহিত্যমুখ্য। তাঁর চিত্রকরণের মাধ্যমে মঞ্চসজ্জার এবং কোটোগ্রাফির নানা উপাদান লক্ষণীয়। গ্রন্থাকারে প্রকাশিত সুকুমার-রচনা ও চিত্র সম্পর্কে এ লোচনা করা হয়েছে এ প্রবন্ধে।

একটা কথা গোড়াতেই বসি—সাহিত্যিক সুকুমার সর্বক্ষেত্রে খণ্ডী শিল্পী সুকুমারের কাছে। তাঁর সৃষ্টির জগৎটাকে খুঁটিয়ে দেখতে গেলে বোঝা যাবে কাগজের বৃকে তাঁর কসমের আঁচড় পড়ার আগে পড়েছিল তুলির আঁচড়। সুকুমার-সাহিত্যের বড় মূলধন তাঁর শিল্পী-মানসিকতা। জীবনের প্রতিটি ক্ষেত্রে তাঁর শিল্পী মন কাজ করে গেছে সমানে।

শিশুকাল থেকে বাবা উপেন্দ্রকিশোরের কাছে নানান বিষয়ে শিক্ষালাভের মধ্যে ছিল চিত্রাঙ্কন শিক্ষা। ডাইবোনসের মধ্যে আঁকায় হাত ভালো ছিল সুখানাটার আর সুকুমারের। অঙ্কনে মনোযোগী হলেও খেলারিপনা আর দুট্টমিও ছিল। দু'বোন ছাতে টবে ফুলগাছ লাগিয়েছে। যন্ত্রে গাছ বাড়লো। কুঁড়ি ধরলো। একবোনের গাছে রতিন আর এক বোনের গাছে সাদা। সাদা কুঁড়ির বোনের মনে দুঃখ। পরের দিন দুঃখ ছুটলো বোনের। সাদা কোথায়, রতিন কুঁড়িই ধরেছে ত তার গাছে। আসলে এটা মটেছিল সুকুমারের সজ্জাপন রঙ-তুলির ব্যবহারে। পড়ার বইয়ের খালি পাতাগুলো ডরা হ'ত হিজিবিজি ছবিতে, সাদা-কালো ছবিগুলো হ'লে যেত রতিন।

সব ছিল কটোগ্রাফীতে। ছবি আঁকাকে কাজে লাগিয়েছেন সাহিত্যে ইলাস্ট্রেশন হিসাবে। সেই ইলাস্ট্রেশন কেমন তা আমরা তাঁর রচনা পড়ার সঙ্গে সঙ্গেই দেখে আসছি। বিশেষভাবে তাঁর চিত্রিত ছবিগুলি সাহিত্যের সঙ্গে এমন অবিশ্লেষ্য-

রূপে জুড়ে থাকে যে কখনো কখনো বিস্ময় জাগে—লেখার জন্যে আঁকা, না আঁকার জন্যে লেখা। বস্তুত তাঁর সৃষ্টির জগৎ গড়ার হাতিয়ার ছিল কাগজ, কলম, তুলি আর কালি।

লেখার সাথে ছবির ব্যবহার দাপটে শুরু হয় ননসেন্স ক্লাবের মুখপত্র 'সাড়ে বত্রিশ ডাঙার' পাতায় পাতায়। মলাট থেকে শুরু করে মজার মজার ছবিগুলো সব তিনি আঁকতেন। পরবর্তী সময়ে আমরা দেখেছি তাঁর লেখা এবং আঁকা একই ধারায় বাহিত হয়েছে। তিনি দুটোতেই সমান মনোযোগ দিয়েছেন।

সুকুমারের অতিপরিচিত কিছু চিত্রকরণ দেখলেই তাঁর চারিত্রিক ছাপ খুঁজে পাওয়া যাবে। মেসব বিশেষ লক্ষণ থেকে সুকুমারকে আলাদা করা যায় তার একটি হ'ল নাটক। চিত্রকরণ যেন নাটকের নিয়মে। ছবিতে এরকমটা ঘটায় মূল্যে তাঁর সহজাত প্রবৃত্তি—নাটুকেননা। শৈশবকাল থেকে অভিনয়ে ঝাঁক প্রবল। সেই প্রবৃত্তির ছাপ সরাসরি এসেছে ছবিতে। নাটকের মধ্যে বিশেষ অংশে যখন আলোকপাত হয় তখন আমরা হয়ত একটি চরিত্রকে দেখি আর সঙ্গে দেখি তার ব্যবহারের অভিব্যক্তির জিনিসপত্রাদি। কখনো বা পরিবেশ বোঝাতে একটিমাত্র গাছ বসিয়ে রাখা অথবা বাড়ীর একটি অংশ মাত্র। খুব প্রয়োজন না হ'লে কিছু একটা নানান জিনিসের আয়োজন হয় না। সুকুমারের চিত্রকরণে ঠিক তেমনভাবে সযত্নে শাছল্য বজিত হয়েছে। মূল চরিত্রের সঙ্গে

কেবলমাত্র তার বসা বা দাঁড়ানোর স্থান এবং দু-একটি প্রাসঙ্গিক বস্তু উপস্থাপিত হয়েছে।

আমাদের খুব চেনা কয়েকটি ছবির কথা টানবো। কাঠবুড়ো, যে কিনা রোদে বসে ভিজে কাঠ সিঁদে চেটে খায়। ছবিতে টাকমাথা দাড়িওয়ালা বুড়ো হাঁটু পেড়ে বসে, সামনে তার হাঁড়িভরা সিঁদে কাঠ। গরম। গরম বোঝানোর সহজ উপায় ভাপ ওঠা। সুতরাং হাঁড়ি থেকে ওপরের দিকে ওঠা ঝিরঝিরে সরু সরু কিছু রেখা। রেখাঙ্কন সাবধানী, সূক্ষ্ম। হাওয়া বেয়ে চলার মত হালকা। এই হালকা-দেখানোর কায়দা হচ্ছে : হাঁড়ির রেখা তুলনায় ভারী এবং মোটা করে আঁকা। কোথাও বা কালি ভগাট কবা। ছবিতে কালি-ভরা অংশের তুলনায় রেখার অংশ স্বাভাবিকভাবে হালকা মনে হয়। এটা অঙ্কনের করণকৌশল, যা সুকুমারের আয়ত্তে। যা বলছিলাম হালকা সিঁদে কাঠ আর গরম বুঝতে কোনরকম অসুবিধার সৃষ্টি না করেও উন্নত কিন্তু উদ্ভাও। নাটকের মধ্যে হলো তাই হ'ত। হাঁড়ি থেকে ধোঁয়া উঠতে দেখলেই পরিষ্কার মনে হয় এইমাত্র উন্নত থেকে নামানো হ'ল বুঝি। কাঠুকাত বুড়োর হাত শুধু খাতা আর কলম। বুড়োর কলে খুড়ো এবং তাব টুকটাকি কলকল। রাত্তায় ছুটেছে বলেই অথবা রাত্তার পাশের দৃশ্য ইত্যাদির উপস্থাপনার বাড়ী-বাড়ি নেই। লড়াইক্ষাপার হাতে শুধু ছাতা। কুমড়াপটাশের পাশে গাছের কিছুটা অংশমাত্র, হট্টমুনার গাছ। 'হাতুড়ে'র ছবিতে ছুরি-কাঁচি সমেত টেবিলের এক অংশ, ডাক্তারের শরীরের আধখানা আর পিছনে একফালি চৌকো কালি ভরাটেই একটি কাজের ঘরের ভিতরের অংশের ছবি বেশ ফুটেছে। বুড়ির বাড়ি দেখলেই বোঝা যাবে কতখানি নাটুকে মজা আছে ছবিতে। এমনিধারা বহু ছবি। হাঁকোমুখো হ্যাংলা, বোম্বা-গড়ের রাজা, ব্যাকরণ শিখ—এরকম অনেক কুশীলবই নামমাত্র জিনিস (নাটকের ভাষায় প্রপ্) নিয়ে অদ্ভুত পরিচয় আর মেজাজ সৃষ্টি করেছে। গ্রুপ কম্পোজিশন হিসাবে 'দাঁড়ে দাঁড়ে প্রম' বা 'হ ম ব র ল'-র জন্তদের আদালতের মত সুন্দর ছবি আরো আছে।

সুকুমারের চিত্রনাটকে প্রধান চরিত্রের অভিযাজ্ঞ, তাদের প্রকাশ ডিমা যথায়। কুশীলবরা মানুষ হোক আর জন্তই

হোক সবতোভাবে বস্তুর আদলে তাদের জীবন্ত ক'রে তোলার কাজে তাঁর লক্ষ্য এবং মন ছিল। প্রয়োজনবোধে অঙ্কনে অতিরঞ্জন বা পরিচিত চহরার আদল বদলের ব্যাপারেও সাবধানী হয়েছেন।

আর একটি উপাদান সাজ-সজ্জা। তাঁর চিত্রিত চরিত্রের সাজ-সজ্জাও ছিল খুবই নাটুকে। আর কুশীলবদের কাজ-কর্মের চং ছিল অনেকক্ষেত্রে আমাদের উল্টো নিয়মে। এই উল্টে-দেখা ব্যাপারটা ছিল সুকুমার-চিত্রিত অন্যতম বৈশিষ্ট্য। কাতুকাত বুড়োর পরনে কোট-প্যান্ট থাকা সত্ত্বেও পায়ে তার ডগা বাকানো বাদশাহী চড়ের জুতো। তার হাতে খাতা আর পানকের কলম। যখনিয়মে কলম উল্টে ধরা। পায়ে নাগরার ব্যবহার এক জায়গায় খুবই মজার—ভূতের হানাকে নিয়ে মা যেখানে 'ভূতুড়ে খেলা' খেলছে। ভূতের বাচ্চার পায়ে ছোট্ট ছোট্ট দুটি নাগরা। মা-ও সাজগোজে কম যায় না। তার গায়েও গহনা। ডান হাতের আঙটির ওপর ছটার মত চিকন ক'টি রেখায় স্পল্টই বোঝা যায় আঁধারেও তা ঝলসায়। 'ফসকে গেল'-তে পোশাক ছাড়া তীরন্দাজের মজা হ'ল শনুকের উল্টো ব্যবহার এবং উল্টো হাতে তীর-নিষ্ক্ষেপ। উল্টো আরো আছে কয়েকটি ছবিতে ছাতা বাঁ হাতে। 'ন্যাড়া বেলতলায় যায় ক'বার'-এ রাজার খাপসমেত তলোয়ার আর 'চোর ধরা'র পাহারার তলোয়ারের খাপ কোমর থেকে ডান দিকে ঝোলানো। প্রয়োজনে বাঁ হাত ব্যবহার করতে হবে।

আগে বলেছি সুকুমারের ইলাস্ট্রেশন মঞ্চের নির্বাচিত অংশে আলোকপাতে যেমনটি দেখায় তেমন। আরো একটু খতিয়ে দেখলে দেখা যাবে যেহেতু তাঁর ফটোগ্রাফীতে দৃশ্য ছিল তাই কখনো ক্যামেরায়-ধরা মূল ছবি থেকে বাছাই অংশ প্রিন্ট করলে যেমন হয় তেমন হয়েছে আঁকা। কেউ যদি চেয়ারে বসে থাকে ত তাকে আঁকতে চেয়ারের নীচ থেকে পান্নাই বাদ। কোথাও বা গাছের খানিকটা এঁকেই কাট। 'কি মুন্সিল'-এর মাঁড়ের খানিকটা বা 'বোম্বাগড়ের রাজা' কি 'পৌফ চুরি'তে চেয়ারে বসা অথবা হ্যাংলার ডালে বসা দেখলেই ব্যাপারটা পরিষ্কার হবে। নাটকের পছন্দসই আলোকিত অংশ ছাড়িয়ে এ যেন বাহলা-বজ্রনের আর-এক খাপ। যেন মূল বস্তুর আরো কাছাকাছি হওয়া বা ক্রোজ আপ।

এর খড়ে তার মূড়ো জুড়ে দিয়ে কিন্তু তুফানকার জন্ত
 ঝানানোর সুকুমার ছিলেন সিদ্ধহস্ত। এ যেন তাঁর গবেষণা-
 লব্ধ ফসল। কিন্তু তাঁর চিন্তাকরণ কি শুধুমাত্র খেলা-খুশিমত
 করা সম্ভব হয়েছিল? শৈল্পিক সৌন্দর্যের দিক থেকে তা মোটেই
 হয়নি। শব্দের খাতিরে হাতির সঙ্গে তিমিকে জুড়ে দিলে সে জলে
 যাবে, না জললে যাবে, ভেবে পার না। কিন্তু হবির খাতিরে খড়-
 মূড়ো জোড়ার ব্যাপারে কার খড় আর কার মূড়ো নিতে হবে তা
 ভাববার কথা। তিমির খড়ে হাতির মাথা তিনি জুড়েছেন।
 হাতির খড়ে তিমির মাথা জুড়লে কিন্তু হবির মজা মোটেই হয়
 না, পাঠক লক্ষ্য করবেন। তেমনি গরুর শরীরে মোরগের
 মাথা, বকের দেহে কচ্ছপের মুখ, জরাকের শরীরে ফড়িঙের
 মূণ্ড বসালে তা আজওবি হয় ঠিকই তবে এমনিধারা
 হবির মজা হয় কি? এইখানেই শিল্পী সুকুমারের কারসাজি
 পুরোদস্তুর। জোড়াতালিতে তাঁর উল্লেখযোগ্য শিল্পকীর্তি
 ‘শ্যাম্পুরু’।

সাহিত্যের বেলায় ভাষান্তর করার কালে শব্দের আক্ষরিক
 অর্থের চেয়ে ভাবের আশ্রয় নিতে হয় অনেকখানি। না হলে
 ভাষান্তর ঘটে। ফিস্ফুস্-কে যদি বাংলা করি মাহুভাজা
 আর ক্যুয়েড্ রাইস্-কে চালভাজা তাহলে ভোজন-রসিকদের
 জিভের জল শুকিয়ে যাবে নিশ্চয়ই। মাধ্যম বদলাবার বেলায়
 দেখি সরাসরি আক্ষরিক অর্থ নিলে বিপত্তি বাড়ে। সেখানে
 ‘যেমন ধারা কথায় শুনি, হুবহু তাই আঁকি’র স্বাক্ষি অনেক।
 কিন্তু ঐ উদ্ভট আর অনিয়মের বস্তুটি আসলে যে কি দাঁড়ায়
 তা হাতে-কলমে করে দেখেনি কেউ। এর চূড়ান্ত দেখি
 সুকুমারের ‘হবি ও গল্প’তে। “পরীক্ষাতে গোলা পেয়ে হাবু
 ফেরেন বাড়ি”। হাবু গোলাকার বস্তু নিয়ে বই বগলে ফিরছে।
 বাবার গায়ে আঁকা হ’ল আগুনের লেজিহান শিখা—কেননা
 বাবা রেসে আগুন। বুক-জলে সিসিমা সঁটারাচ্ছেন। হবিতে
 ঐ জল সিসিমারই চোখ-নিঃসৃত। শব্দে আছে—‘সিসি ভাসেন
 চোখের জলে...’। খড়-মূণ্ড-হাত-পা-কে শুনে শুনে আট
 টুকরো করেছে তবে হ’ল আহলাদে আটখানা হওয়ার চিত্রকরণ।
 শব্দকে ভাষার দিক থেকে না দেখে কেবলমাত্র তার আক্ষরিক
 অর্থের দিকে চোরে সমান মজা করা হয়েছে ‘শব্দকল্পদ্রুম’-এ।
 ঠাল্, ঠাস্, দ্রুম দ্রাম করে কুল কোটে সেখানে। কোটে যখন

ফোটার আওয়াজ ত চাই। পটকাও ত ফোটে। ব্যথা বাজে,
 আর বাজে সে ঠুং ঠাং ঢং ঢং করেই। অতএব মায়ের বুক
 কাটলে অন্ধন হওয়া চাই বিস্ফোরণের মত। বুক থেকে চারি-
 দিকে ছটার মত সরলরেখাগুলো ছড়িয়ে গিয়ে শেষ প্রান্তগুলো
 বক্ররেখায় কল্পনের মত হয়েই ছবি হ’ল। “ওনে মায়ের বুক
 ফেটে যায়, যায় কি হ’ল বলে”। এ যেন শব্দ থেকে ছবিতে
 আক্ষরিক অর্থ অনুবাদ।

সুকুমারের বেশীর ভাগ চিত্রকরণ ছিল রেখাপ্রধান। বেশ
 কিছু ছান্দ্যমূর্তি (সিল্‌নেট) আর অল্প কিছু হাফ্‌টোন ছাপা
 ছবিও আমরা দেখি। ফটোগ্রাফিতে দক্ষতা আর বাবার কাছে
 শেখা হাফ্‌টোন ছাপার পদ্ধতি মাথায় ছিল, তাই রেখাক্রমেও
 তার প্রতিফলন দেখা যায়। কেবলমাত্র রেখার কাটাকুটি আর
 প্যাঁচ খেলিয়েই বস্তুর ছায় (টোন) এবং রিমায়িকতা এসেছে
 সুন্দর। কেবলমাত্র রেখার জোরেই বস্তুর টেক্সচার এনেছেন
 সুনিপুণভাবে। কোথাও কোথাও রেখার বুনুনি ছাড়াও কালি
 ডরাট ক’রে হবির ভারসাম্য এনেছেন অসাধারণভাবে। সিল্‌নেট
 ছবিতে আমরা পেরেছি সাদা-কালোর আর এক মজা। গ্রাফিক
 ঢং। ভারসাম্য বজায় রেখে কালো-সাদার পরিবেশন যেমন
 সুন্দর হয়েছে তেমনি একটি বস্তু থেকে আর-একটিতে যাওয়ার
 স্পর্শ গতি চমৎকার। ঠিক যেন মেঝেতে জল গড়িয়ে আপন
 খেলালে ছবি তৈরী।

এই রকমই খানিকটা বলা গেল সুকুমারের চিত্রাঙ্কন নিয়ে।
 পারদর্শিতা আর শিল্পীমনই তাঁর চিত্রণকে করেছে সাধক।
 কখনো তা সাহিত্যকে ছাপিয়ে গেছে। লেখায় না-বলা কথা
 বলেছেন ছবিতে। কিন্তু শুধু হবির জন্য ছবি কি তিনি
 আঁকেননি কখনো? এইবার বরং আমরা আর একটা ছবি
 দেখি। স্থান—সোদপুরু-পানিহাটি। গ্রামের জমিদারী দেখতে
 গিয়ে কালাজুর বাধিয়ে স্বাস্থ্যোচ্চারণের জন্য এসেছেন সুকুমার।
 জমিদার গোপালদাস চৌধুরীর চণ্ডীমণ্ডপ। জাকরী-কাটা
 দরমার বেড়া দিয়ে ঘেরা সুন্দর বিলম্বাগার। ভিতরে আসন
 পাতা। সাজানো ডুইং বোর্ড, রং-তুলি। পশ্চিমের জানালা দিয়ে
 গলার ওপারে রক্তিম আকাশ আর চলে পড়া সূর্য। তাকিয়ার
 চেস্ দিয়ে আধশোয়া হ’য়ে ডুইংবোর্ড কোলে রেখে রঙের পা
 তুলি ডোবাজেন শিল্পী সুকুমার রায়চৌধুরী।

শেখর সেন

সুকুমার রায়ের শিল্পালোচনা

ক সুকুমার রায়ের শিল্পালোচনা

আঠার শ' হিরণ্য প্রীষ্টাঙ্গে প্রকাশিত শ্যামাচরণ গ্রীমানীর 'সুজ্ঞ শিল্পের উৎপত্তি ও আর্স জাতির শিল্পচাতুরী' বইটি সম্ভবত বাংলাভাষায় লেখা শিল্পালোচনার প্রথম বই।

শ্যামাচরণকে সামনে রেখে আমরা বাংলাভাষায় শিল্পালোচনার চারটি ধারা দেখতে পাই। এগুলি যথাক্রমে, রোম্যান্টিক আদর্শবাদী ধারা, আধ্যাত্মিক ভাববাদী ধারা, নির্মাণগত বিশ্লেষণাত্মক ধারা ও প্রশংসাত্মক ধারা।

ফরাসী নিও-ক্লাসিসিজমের আদর্শে অন্তর্দারণ বাগচী মনে করতেন যে, আলোকচিত্রের মত বিশ্বাসযোগ্যভাবে কোনো পৌরাণিক ঘটনার ছবি একে তার মাধ্যমে জনগণকে সেই মহৎ আদর্শে উদ্বুদ্ধ করে তোলাই হচ্ছে শিল্পের উদ্দেশ্য। তাঁর উদ্যোগে আঠার শ' তিরিশি প্রীষ্টাঙ্গে 'শিল্প পুণ্ডলিকা' নামে বাংলাভাষায় প্রথম শিল্পালোচনার পত্রিকা প্রকাশিত হয়েছিল। এই ধারার লেখক বলেপ্রনাথ ঠাকুরের লেখা রবি বর্মার রাম-সীতার বিবাহ ছবির আলোচনায় পাই,^১ "এই বিবাহ বৃন্দ পৃথিবীতে আর কখনও ঘটে নাই। তখন...কে জাি "...এই মৃত্তিমতী আনন্দের কপালে কি দৃশ্যে আছে।" প্রবাসী পত্রিকায় অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের আঁকা প্রদীপ হাতে একটি নারীর ছবির পরিচয় দিতে লেখা হল,^২ "অগ্নি ভারতের মাতৃদেবীপণ, কবে তোমরা অমাবস্যার অন্ধকারের মত অজানতা, ভীকৃত্য ও স্বার্থাঙ্কতার অন্ধকার দূর করিবে?" প্রবাসীতেই নন্দলাল

বসু'র আঁকা জগাই মাধাই চবিসম্পর্কে লেখা হ'ল^৩ "ইহারা মাতাল বটে—কিন্তু বড় সদানন্দ মাতাল।...তাহারা যে ভদ্র-সন্তান এ সংজ্ঞাটুকু যেন তাহাদের মস্ততার ভিতরেও আছে।"

অবনীন্দ্রনাথ হ্যাডেলকে গুরু বলেছিলেন। তাঁর মতে^৪ "এদেশের আর্ট বৃত্তে এমন দুটি ছিল না।" তাঁর কাছে অবনীন্দ্রনাথ ভারতীয় শিল্পের পাঠ নিতেন। আঠার শ' সাতানব্বই প্রীষ্টাঙ্গে হ্যাডেল পুরাতত্ত্ব বিষয়ে ইংরাজীতে লিখতে শুরু করেন। হ্যাডেল, গ্রিফিথ, ফ্রাঙ্কলিন, উড্রফ, নিবেদিতা, কুমারস্বামী প্রভৃতির পুরাতত্ত্বনির্ভর ভারতীয় শিল্পের আলোচনা বাংলাভাষায় আধ্যাত্মিক ভাববাদী ধারাকে বেগবান করে। এই ধারার লেখকেরা মনে করতেন যে, প্রাচীন ভারতীয় শিল্পসংক্রমেই^৫ আধুনিকতার পথনির্দেশ।

আধ্যাত্মিক ভাববাদী গোষ্ঠী ভাবতশিল্পকে বিশ্ব-শিল্পভাবন থেকে স্বতন্ত্র একটি স্রষ্টব্য ক্রম করতেন। পাশ্চাত্য শিল্প তাঁদের কাছে বর্জ্যীয় বিবেচিত হত। উনিশ শ' একুশ প্রীষ্টাঙ্গে বিশ্বভারতীয় শিল্প-ইতিহাসের অধ্যাপিকা স্টেলা ক্রামরিশ এদেশের "শিল্পের উপাদান আঙ্গিক নিয়ে নানান পরীক্ষা-নিরীক্ষাকে আধুনিক দৃষ্টিকোণ থেকে ব্যাখ্যা" করলেন ও কিউবিজম্ পর্যন্ত অধুনাতন পাশ্চাত্য শিল্পের রূপরেখা উগছিত করলেন।^৬ তাঁর প্রেরণায় ও কল্লেকজন শিল্পী ও লেখকের উদ্যমে শিল্পের নির্মাণগত বিশ্লেষণ শুরু হল। বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায় এই ধারার অন্যতম লেখক।

বাংলাভাষায় শিক্ষালোচনার আলোচ্য ধারাবাহিকের উদ্গমে রয়েছে ইংরাজি ভাষায় শিক্ষালোচনার ধারা। প্রশংসাত্মক ধারার ক্ষেত্রেও আমরা একই ব্যাপার দেখতে পাই। বিষ্ণু দে ও জন আকরমিন যামিনী রায় প্রসঙ্গে ইংবাজিতে লিখেছিলেন,^৬ “কোন নিম্নিখে যামিনী রায়কে আমরা দেখব? শুদ্ধ ফর্মের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় রত একজন প্রতিভাবান শিক্ষী রূপে? একজন ভারতীয় জাতি বা সেজা রূপে?” পবনতীকালে যামিনী রায়কে তিনি পিনাসার সঙ্গে তুলনা করেছেন।^৭ নীরদ মজুমদারের ছবিতে তিনি দেখেছেন, “পিনাসার পেশীমূলক সীতাল”।^৮ নীরদ মজুমদার মনে করেছেন যে,^৯ “ছবিতে একমাত্র বিশেষ্য হচ্ছে ফর্ম... বিষয়, প্রকাশনশীল ও ধারণার তাতে আদৌ দাম নেই। একটি সপ্রাণ মূখ ও নিঃপ্রাণ কবচসীম মধ্যে রূপগত কোনো ভেদ নেই।” এই প্রশংসাত্মক ধারার লেখকদের মুখ ফেরানো ছিল যোবোপেনা গ্রাসিকবহন আধুনিকতার দিকে।

সুকুমার রায় তাঁর জীবনের ক্ষীণ পরিসরে শিক্ষা-বিষয়ক মাত্র তিনটি রচনা লিখে যেতে পেরেছিলেন।^{১০} এর মধ্যে ‘শিক্ষা অত্যাতি’ নামক রচনাটি একে সম্পূর্ণ প্রবন্ধ। ‘ভারতীয় চিত্রশিল্প’ শীর্ষকে যে দুটি ছোট রচনা পাওয়া যায়, সে দুটি প্রবাসীতে অর্ধ-সুকুমার সংস্পর্শের রচনার উত্তরে ও প্রত্যন্তরে লেখা। ‘শিক্ষা অত্যাতি’ রচনাটি আধুনিক যোবোপীয় শিল্পের গতি-প্রকৃতি সম্পর্কে এবং ‘ভারতীয় চিত্রশিল্প’ রচনা দুটি সমকালীন ভারতীয় আধ্যাত্মিক ভাববাদী চিত্রশিল্পী সম্পর্কে লেখা। ফলে পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য, দুই জগতের সমকালীন শিল্প-চর্চা সম্পর্কে তাঁর অভিমত এই লেখায় পাওয়া যায়।

দুই জগতের বিস্তৃত পঞ্জীকরণ এককালে পাশ্চাত্য শিল্পের আদর্শ ছিল। উনিশ শতকের শেষের শিক্ষীরা এর পরিবর্তে আঙ্গিকেই শিল্পের নিয়ামক মনে করেছিলেন। সুকুমারও মনে করতেন যে, চোখের দেখা হুবহু পঞ্জীকরণে মনের কথা ঠিক বলা হয় না। কিন্তু সেই কারণে আঙ্গিকের বাড়াবাড়ি ও ভড়ং (ম্যানিগ্রিজম্)-কে তিনি সমর্থন করেন নি। ‘শিক্ষা অত্যাতি’ প্রবন্ধে তিনি পাশ্চাত্যের এই প্রবণতা সম্পর্কেই লিখেছেন।

অত্যাতিরিক্ত কারণ সুকুমার এইভাবে চিহ্নিত করেছেন,

“শিক্ষী এটি বেশ অনুভব করেন যে, তাঁহার চোখ তাঁহারে যেটুকু দেখায়, কেবল সেইটুকুই ঠিক তথ্য করিয়া আঁকিলেই তাঁহার মনের কথাটাকে ঠিক বলা হয় না। আবার শিক্ষীর মাত্রজ্ঞান যখন মূখ্যদোণ বিচারে প্রবৃত্ত হয়, তখন সে ‘চায় কড়ায় এক গড়া’ ‘বারো ইঞ্চিতে এক ফুট’ এরূপ হিসাব ধরিয়া চলে না। সুতরাং জ্ঞাতসারেই হোক আর অজ্ঞাতসারেই হোক, শিক্ষীর মন তাঁহার ইন্দ্রিয়লব্ধ তথ্যগুলিকে একটা স্পষ্ট বা অস্পষ্ট ‘আদর্শের’ অনুযায়ী করিয়া গড়িয়া লয়। এইখানেই শিল্পঘটিত প্রায় সকল প্রকার সত্য ও মিথ্যা অত্যাতিরিক্ত মূল বলা যাইতে পারে।”

বহিজ্জগৎ→অন্তর্জগৎ→বহিজ্জগৎ, শিল্প এই প্রক্রিয়ার ফল। শিল্পের আধেয় ফল বিষয়ের অস্তিত্ব। আমাদের মস্তিষ্ক তা একটি ভাব বা আদর্শের এসেস বা নিষ্কর্মে পৌঁছায়। আধেয়-বহিজ্জগৎ অন্যান্য অনুশঙ্গ ও চেতনাও তার নির্মাণে সাহায্য করে। আধেয় বা বাস্তব সত্তা ও ভাব বা অন্তর্জগতের সংযোগ ও বাহ্যিক রূপায়ণ হচ্ছে শিল্প। এই বাহ্যিক রূপায়ণ নির্ভর করে উপকরণ ও আঙ্গিকগত কয়েকটি প্রক্রিয়ার উপর। সুকুমার বলেছেন যে, ইন্দ্রিয়লব্ধ তথ্যগুলির স্পষ্ট ও অস্পষ্ট আদর্শায়নে শিল্পে সত্য বা মিথ্যা অত্যাতি মাটে থাকে। শিল্পে অত্যাতি থাকবেই, কিন্তু অত্যাতি মানেই এসগত বাহ্য্য পোষায় না। রুডল্ফ টার্নারের ছবিতে অত্যাতিই সংসঙ্গ ও সুক্ষ্ম গুণটির পরিচায়ক হয়ে উঠেছে। যেকোনো যদি সূর্যাস্তের ছবিতে অপাখিৎ অয়েক্সাস দেখাতেন, তবে তাঁর পক্ষে সেটা অত্যাতি হত না। “কিন্তু আমিও যদি দেখা দেখি আবার লাল নীল আকাশের মধ্যে বীণাও গুটি দু-চার পরীর অবতারণা করি, তবেই সমঝদার লোকে আমার কান ধরিয়া শিল্পের আসর হইতে নামাইয়া দিবে।” সুকুমার তাঁর সমকালীন আধ্যাত্মিক ভাববাদিতার দিকে লক্ষ্য করেই একথা বলেছেন। অসিতকুমার হালদারের আঁকা ‘তুমি যে সুরের আঙুন লাগিয়ে দিলে’ ছবিতে আমরা আকাশের লাল নীল মেঘের মধ্যে সত্যিই বীণাও একটি পরীকে পেয়েছি।

পাশ্চাত্যের অত্যাতিরিক্ত প্রসঙ্গে এদেশের সমকালীন চিত্রশিল্পী কল্পনার মৃত্যুপক্ষ উদ্‌যমতার কথাও এসেছে। পাশ্চাত্যে বাস্তববাদিতার ও প্রাচ্যে আধ্যাত্মিকতার দোহাই দিয়ে যে

বাস্তববিশ্বাত অত্যাতিরিক্ত প্রসারণ চলেছিল, এর কোনটাকেই সুকুমারের যুক্তিবাদী মন স্বীকার করতে পারে নি। আদর্শের অস্পষ্টতাকেই তাঁর মিথ্যা অত্যাতিরিক্ত কারণ বলে মনে হয়েছে। “বাস্তবিকতার একটা বিকৃত আদর্শের কল্যাণে...যে...নাটকীয় অত্যাতি” প্রশ্ন পায়, সুকুমার তাকে অস্বাভাবিকতার দীনতা চাকার প্রশাস মনে করেছেন।

শিল্পের ইজম্ বা নব্যতন্ত্রবাদকে সুকুমার প্রতিক্রিয়ারূপে দেখেছেন। “প্রচলিত পদ্ধতিগুলি যখন নিত্যন্ত অভ্যস্ত ও ‘মামুলী’ হইয়া আসে তখন তাহারই প্রতিক্রিয়ারূপে যে সকল নব্যতন্ত্রের আবির্ভাব হয়, তাহাদের মধ্যে প্রায়ই একটা অত্যাতিরিক্ত ধূয়া দেখিতে পাওয়া যায়।” ইম্প্রেশনিজম, পোস্ট-ইম্প্রেশনিজম, ফুটিজম, দাদাইজম, কিউবিজম, সুর্রিয়্যালিজম, এক্সপ্রেসনিজম—প্রভৃতি নব্যতন্ত্রগুলির প্রত্যেকটিই পূর্ব তন্ত্রগুলিকে মামুলী বলে খারিজ করেছিল। এইসব নব্যতন্ত্রবাদীরা পূর্বতন শিল্পকে খারিজ করলেও সমাজের সুবিধাভোগের জয়গায় তাঁরা একত্রিত ছিলেন। তাঁরা ছবিতে বিদ্রোহ বলতে আসিকের চটক বুঝেছিলেন, সমাজের সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধের বিষয়ে তাঁরা উদাসীন ছিলেন। প্রতিষ্ঠানকে তাঁরা নাড়া দেন নি। ফলে পূর্বাপর নব্যতন্ত্রবাদ এবং ইজিনিসকে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে দেখিয়েছে। পারি কমুনের সম-কালীন ইম্প্রেশনিষ্টরা ভোগবিলাসী আনন্দোচ্চল জীবনের ছবি এঁকেছেন, রেক্সার্সার নাচ গান প্রমোদ কিংবা আমূদে যুবকদের সঙ্গে নগ্ন যুবতীদের বিনোদনের ছবি এঁকেছেন, কিন্তু সমকালের কোন হাদ্‌স্পন্দনকে ধরেন নি। কিউবিজমে যে ভাঙচুর তাতে সমাজের রূপক দেখা গেলেও সেখানে বিষয়-গত ভাবে সমাজের ভাবনা নেই। ফুটিজম, দাদাইজম, সুর্রিয়্যালিজম ও এক্সপ্রেসনিজমে জীবনের অসহায়তাবোধ ও পলায়নকামিতাই প্রশ্ন পেয়েছে।

আজিকসব স্ব আধুনিকতার নিদর্শন হিসাবে ‘সুকুমার রায়’ নামের ডাকের কনস্ট্যানটাইন ব্রাঁকুসির একটি ডাকঘরের উল্লেখ করেছেন। ডাকঘরের এই রমণীর মুখাবয়বের দুটি “ভীষণায়ত্ত” চোখে “নাকি বিশেষভাবে অস্বাভাবিকতার গভীরতা ও স্পষ্টতা সূচিত” হয়েছে। সুকুমারের কাছে এই ডাকঘর ও তার সাব্‌জেকটিভ ব্যাখ্যা মিথ্যা অত্যাতি মনে হয়েছে। এই

অত্যাতি শিল্পে প্রশ্ন পেলে পরিণামে তা কি আকার ধারণ করে, ব্রাঁকুসির এই ডাকঘরটিকে তার নিজের হিসাবে তিনি উপস্থিত করেছেন। এটিকে সুকুমার দেখেছিলেন “বস্তুরপেক্ষ প্রকাশের উৎকট চেষ্টায় প্রকৃতির” সঙ্গে “একটা অর্থহীন কলহ” রূপে। ব্রাঁকুসির ডাকঘরের শিল্পমূল্য সম্পর্কে সুকুমার প্রশ্ন তুলেছিলেন উনিশ শ’ চোদ্দ খ্রীষ্টাব্দে। মজার কথা এই যে, এর বারো বছর বাদে একই প্রশ্ন তুলেছিলেন মার্কিন যুক্তরাষ্ট্রের গুরুত্বপূর্ণ দপ্তর। উনিশ শ’ ছাব্বিশ খ্রীষ্টাব্দে মার্কিন গুরুত্বপূর্ণ ব্রাঁকুসির ডাকঘরকে নিছক রূপান্তরিত ধাতুপিণ্ড গণ্য করে উপযুক্ত গুরুত্ব ছাড়া মার্কিন দেশে চুকতে বাধা দিয়েছিলেন। জাতীয় শিল্প হিসাবে ঘোষিত ও পুরাতাত্ত্বিক নিদর্শন বাদে আর কোন শিল্পসামগ্রী গুরুত্বের আওতায় পড়ে না। কিন্তু মজার কথা এই যে ব্রাঁকুসির ডাকঘর যে রূপান্তরিত ধাতুপিণ্ড নয়, এটি যে শিল্পরচনা, তা বোঝাতে তাঁকে মার্কিন আদালতে দু বছর লড়তে হয়েছিল। ১১

ফ্রুড টার্নার, জন কন্‌স্টেবল, ইউজিন দ্যলেক্রোয়া, ফ্রান্সিসকো গোইয়া প্রমুখ পূর্বতন শিল্পীদের ছবিতে আলোক-বিদ্যার প্রয়োগ দেখে ইম্প্রেশনিষ্টরা মনে করেছিলেন, “কেবল-মাত্র আলোক ও বর্ণবৈচিত্র্যের সাধনাতেই উচ্চতম শিল্পপ্রতিভা সাধকতা লাভ করতে পারে।” যেহেতু রঙের উৎস আলো এবং বস্তুর গুণ রং, এই কারণে এই শিল্পীরা প্রতিটি মুহূর্তের আলোক-সম্পর্কে ছবিতে লিপিবদ্ধ করে বাস্তববিশ্বের পরাকাষ্ঠা দেখাতে চেয়েছিলেন।

পোস্ট-ইম্প্রেশনিষ্ট জর্জেস সিউরা ও পল্‌ সিনাক আলোকতত্ত্বের মূলে যাবার চেষ্টায় প্রাথমিক রঙগুলির ঘন-সন্নিবিষ্ট ছোটকি সাজিয়ে মাধ্যমিক ও অন্যান্য রঙের আবহ ছবিতে আনতে চেয়েছিলেন। এই অপটিক্যাল মিক্‌শচার বা পর্ফেক্টলিজম-এর প্রসঙ্গ সম্পর্কে সুকুমার লিখেছিলেন, “বর্ণগত অত্যাতিরিক্ত মাত্রা বাড়িতে বাড়িতে শেষটায় এই সিদ্ধান্তে আসিয়া তৈকিল যে, ‘যেহেতু বিজ্ঞান বলেন যে, চোখের মধ্যে কয়েকটা মৌলিকবর্ণের পাশাপাশি সমাবেশকেই আমরা আলোকরূপে প্রত্যক্ষ করি, অতএব আলোককে সম্যকরূপে ব্যক্ত করিতে হইলে উক্ত কয়েকটি মৌলিক বর্ণের বিপ্লু-বিপ্লু প্রয়োগ ভিন্ন সম্ভাব্যত আর কোন উপায় নাই।’...একটা উৎকট

নিষ্প্রাণ হুকে পরিণত করেছিলেন। বিন্যাসের দোহাই দিয়ে তাঁরা রূপের ভাব ও গঠনকে চুরমার করেছিলেন। এই নকরর্থক ইজম্ কোনো সামাজিক সত্যকে স্বীকার করে নি। ইম্প্রেশনিজমে গঠন উপেক্ষিত হয়েছিল। পোস্ট-ইম্প্রেশনিষ্ট পল সের্জা ছবিতে সেই গঠনকে ফিরিয়ে আনতে চেয়েছিলেন। তাবৎ সপ্রাণ ও নিষ্প্রাণ রূপের মধ্যে তিনি দেখেছিলেন শঙ্কু, গোলক ও স্তম্ভক। তাঁর এই নিষ্কর্ষের ভিত্তিতে আর্দ্রে দোরঁা কিউবিজমের তাত্ত্বিক হয়েছিলেন। পাবলো পিকাসো ও জর্জ ব্রাক কিউবিষ্টিক্ ছবি একে আগেল, মানুষ, গীটার, গাছপালা, ঘরবাড়িকে “স্লিকোপ, চতুর্কোণাদির যে অভ্যাস”-এ পরিণত করেছিলেন তা সুকুমারের চোখে “কোথাকার মানচিত্র বা ক্ষেত্রভেদের কোনো সিদ্ধান্ত” মনে হয়েছিল।

পিকাসোর কিউবিষ্ট রীতিতে আঁকা বেহালাবাদক কুবের-লিকের প্রতিরূপিত হেপে সুকুমার বলেছিলেন, কিউবিজমের “ফল কিরূপ দাঁড়ায় তাহার একটা নমুনা দেওয়া গেল। চিত্রের ব্যাখ্যা দেওয়া কিউবিষ্টশাস্ত্রে নিষিদ্ধ, সুতরাং চিত্রপরিচয়ের রূখা চেষ্টা হইতে নিষ্কৃতি পাইলাম।”

রোমান্টিক আদর্শবাদী ধারার শিল্পকে দৈনন্দিন জীবনের অভিজ্ঞতার উর্ধ্বে এক উচ্চতাবের বাহন মনে করা হত। আধ্যাত্মিক ভাববাদীদের দাবি ছিল, “ভারতশিল্পের সচেতন লক্ষ্য হচ্ছে আধ্যাত্মিক অনুভূতির রূপায়ণ।”^{১৩} “ভারতের বাইরে শিল্পচিত্রায় যে বিশৃঙ্খলা, তার কারণ চক্ষুরিঙ্গ্রিয় ও নিশ্চিন্তমানের আবেগের উপর নির্ভরশীলতা।^{১৪} এই ক্লাসিকি কিউবিষ্ট, ফিউচারিস্ট এই ধরনের গোষ্ঠীর আন্দোলনে দূর হবে না, শিল্পীর চেতনাকে উচ্চ-আধ্যাত্মিক স্তরে উন্নত করতে পারলেই সেই ক্লাসিকি দূর হবে। আর এই কাজ বাংলা ঘরাপার (অবনীন্দ্রনাথ ও তাঁর ছাত্রগোষ্ঠী) শিল্পীরা করে চলেছেন।” নিম্নোক্ত বিশ্লেষণাত্মক ধারার আজিকাকে সমাজনিরপেক্ষ ব্যাপার হিসাবে দেখা হয়েছে। প্রশংসাত্মক ধারার লক্ষ্যও ছিল কোনো ব্যক্তি বা গোষ্ঠীকে মহিমামণ্ডিত করা। রাজনৈতিক মতাদর্শে সুকুমারের কোনো বিশ্বাস ছিল বলে জানা যায় না, তথাপি তাঁর এই রচনা পড়ে মনে হয় যে, প্রগতিশীল আন্দোলনে নাম লেখালে বা পাশ্চাত্যের চটকদারিতে মুগ্ধ হলে প্রগতিশীল

হওয়া যায় না, মানুষ প্রগতির পরিচয় দেয় তার যুক্তিপূর্ণ সদর্থক ভাবনায়।

এই প্রবন্ধের শেষে সুকুমার বলেছিলেন যে, ভাবের সঙ্গে বস্তুজ্ঞানের কোনো বিরোধ নেই। কিন্তু, অত্যাতি বা “কোনো না কোনো আকারে শিল্পে” থাকবেই, তাকে “মাধ্যম চড়িতে দেওয়া কোনো কাজের কথা নয়।...তবে ভাবের সঙ্গে বস্তুজ্ঞানের একটা পরিচয় ঘটানো আবশ্যক। আর সর্বোপরি আবশ্যক আত্মনিষ্ঠা।” আত্মনিষ্ঠার অভাব ও দীনতা চাকার উপায় যে আজিকসর্বস্ব-তার অন্যতম কারণ, তা এই সর্বব্যাপী আজিকসর্বস্বতার দিনে আমাদের আবার বুঝে নেওয়ার অবশ্যই দরকার রয়েছে।

আধ্যাত্মিক ভাববাদী ধারার অন্যতম লেখক অর্ধেকসুকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের লেখার উদর ও প্রভাত্তরে সুকুমার ভারতীয় চিত্রশিল্প সম্পর্কে দুটি ছোট লেখায় তাঁর মত ব্যক্ত করেছিলেন।

আধ্যাত্মিক ভাববাদীরা প্রাচীন নিরীশ্বের কয়েকটি লেবেল বা লক্ষণকে ভারতীয় চিত্রশিল্পের পরিচায়ক মনে করেছিলেন। তাঁদের কাছে পাশ্চাত্যের শিল্প জড়বাদী বলে বজ্রনীয় ছিল। এই ধরনের শর্তবদ্ধতা সুকুমারের কাছে গ্রহণযোগ্য বিবেচিত হয়নি।

আধ্যাত্মিক ভাববাদীরা মনে করতেন যে, মানস-প্রতিমা শিল্পরচনার ভিত্তি, দৃষ্ট-প্রতিমা নয়। এই ধারার লেখকরা ছিলেন পুরাতত্ত্বে আগ্রহী। ই. বি. হ্যাভেল, আনন্দ কেশিস কুমারস্বামী, জন্ উদরক, জেমস ক্যাজিন্স প্রমুখের চোখ ছিল পুরাতনের দিকে। প্রাচীনেই তাঁরা দেখেছিলেন বর্তমানের আদর্শ। আনন্দকুমারস্বামী ‘শুক্লনীতিসারে’র উদ্ধৃতির কথা স্মরণ করিয়ে বলেছেন, যুক্তিকার ধ্যানে পারলম্ হবেন, তিনি প্রত্যক্ষ না দেখে ধ্যানের সাহায্যে তাঁর মূর্তির রূপায়ণ ঘটাবেন।^{১৫} এরই ফলে, এই লেখকেরা একযোগে শেখাতে লাগলেন যে, মানস-প্রতিমাই শিল্পের ভিত্তি। ‘শুক্লনীতিসারে’ সাদৃশ্যমূলক মানুষের ছবিকে ঈশ্বরানুভূতির বিরোধী অবশ্য বলা হয়েছে। কিন্তু একটা প্রাচীন শাস্ত্র যে বর্তমান যুগেও অশ্রান্ত, এর কোনো যুক্তিই নেই।

সুকুমার মন্তব্য করলেন যে এঁদের মতে, “মনোময় পুণ্যকরখে চড়িয়া কল্পনার যুক্ত আকাশে বিচরণ করাই তাহার বিশেষত্ব। জড়জগতে কি ঘটে না ঘটে, কোনটা সম্ভব

কোনটা অসম্ভব, এসব আদৌ ভারতশিল্পের আলোচ্য বিষয় নহে।” কেন না, প্রকৃতিকে নিয়ে জড়বাদীরাই টানা হ্যাঁচড়া করেন, একাজ “বিজ্ঞানসর্বস্ব জড়বুদ্ধিপ্রধান পাশ্চাত্য জগতেই সাজে।”

এই ‘অজায়ু’কে ‘ঋষিপ্রাজ্ঞে’র পুরুষেরা অনবরত হিপ্পনটিক্ সার্জেন্স চেনের মাধ্যমে এই অপব্যাখ্যা শিল্পীদের বুঝিয়ে ছিলেন আর শিল্পীরা এই প্রাচীনাদিসারকেই ভারতশিল্পের আদর্শ মনে করেছিলেন। সমকালীন সমাজ তো বটেই, জাতীয় আন্দোলনের অভিযান্ত্রিক এই বর্তমান-বিমূখ শিল্পীদের হৃদিতে দেখা যায় নি। শর্তবদ্ধ মানসিকতার বশে তাঁরা সত্যিদের মত কুপ্রথাকে হৃদিতে মহিমাবিত্ত করেছিলেন। সেই হৃদিতে নিবেদিতা এশিয়ার নারীত্বের মহিমা দেখেছিলেন।^{১৬} লক্ষণসেনের পলায়নের ঘটনার হৃদে একে বিলাতের স্টুডিয়ে পল্লিকায় ত্রুপে-ছিলেন। ঐতিহাসিক অক্ষয়কুমার মৈত্রেয় সেই পলায়নের ঘটনা যে মিথ্যা একথা বলায়^{১৭} অবনীন্দ্রনাথ বলেছিলেন যে, হৃদিতে ইতিহাসের সত্যের চেয়ে শিল্পের সত্য বড়।^{১৮} অবনীন্দ্রনাথ ভারতমাতা-কে পৌত্তলিক দেবীতে রূপায়িত করেছিলেন। তিনি মনে করেছিলেন, হিন্দুর দেবদেবীর হৃদিতেই জাতীয় আদর্শ ফুটে ওঠে।^{১৯}

বিজ্ঞানবিমূখ গল্পকল্পারম্ভী হৃদে চর্চা দেখে সুকুমার প্রমত্ত হয়েছিলেন, “তবে কি আমরা ইহাই বুঝিয়া গাইব যে ভারতীয় চিত্রশিল্পে চিত্রবিজ্ঞানের কোনও স্থান নাই।” চিত্র-বিজ্ঞান বলতে তিনি শারীর সংস্থান, পরিপ্রেক্ষিত জ্ঞান, বর্ণজ্ঞান প্রভৃতি বুঝিয়ে ছিলেন।

সুকুমার প্রমত্ত হয়েছেন, “সুনিতে পাঠ ‘আধ্যাত্মিকতা’ই ভারতশিল্পের প্রাণ ও তাহার প্রেরণাত্মক কারণ। এই তথাকথিত ‘আধ্যাত্মিকতা’ কিরূপ বস্তু?” তাঁর আরো প্রশ্ন, হৃদির পাত্রপাত্রীর চোখে মুখে তন্ত্রাভাব, হৃদির রঙের আপ্সা অস্পষ্টতায় সামান্য আলোর রেখা, এসবই কি আধ্যাত্মিকতায় দোষাক্ত? তিনি বলেছেন, সব দেশের শিল্পে দেশজ কিছু বিশেষত্ব থাকে। ভারতের শিল্পেও ধর্মভাবের ছায়া রয়েছে। কিন্তু তাতেই শিল্পের “প্রেরণতা প্রতিপন্ন” কিংবা “ঐশ্বরিকতা”র অভিযান্ত্রিক দেখা গেল, এমন মনে করা যায়? জড়বাদ বলে কি “এনাটমি শাস্ত্রকে ব্রহ্মাসূত্র” দেখাতে হবে আর ডাবের

অস্পষ্টতা ও পার্সপেকটিভ বর্জনকে শিল্পের বিশেষ গুণ বলে ধরে নিতে হবে? সুকুমার শিল্পে ছুঁৎমার্গের বিরোধিতা করেছিলেন। প্রকৃতির অধিকার বিশ্বজনীন অধিকার। ‘গুরুনীতিসার’ বা প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রে কি লেখা আছে আর পাশ্চাত্যের আদর্শ কি, এই মানদণ্ডেই কি বর্তমানের শিল্পভাবন নির্ধারিত হবে—প্রকৃতি বজিত হবে?

আধ্যাত্মিক ডাববাদীদের বক্তব্য ছিল যে, ভারতীয় শিল্পের সৌন্দর্য বাইরে নয়, চিত্তে। সুকুমার বলেছেন, এটা সব শিল্পেরই লক্ষণ, এটা এদেশের একচেটিয়া সম্পত্তি নয়। কোনো লেবেল দিয়ে শিল্পকে চিহ্নিত করার তিনি বিরোধী ছিলেন। একদল ডাববাদী শিল্পকে যে-পথে বলাবেন সেই পথে চলতে হবে, অন্যপথে ‘গতিনিষ্ঠ’—একথা তিনি সমর্থন করেন নি। “প্রকৃত শিল্পী অতিনিহিত শিল্পরুত্তির চরিতার্থতার জন্যই শিল্প-সাধনা করেন। ‘ভারতীয়’ শিল্প ‘গ্রীক’ শিল্প প্রভৃতি প্রথা-বিশেষের খাতিরে নহে।” সুকুমার এমন এক সময় এই উক্তি করেছিলেন, যখন এই দূরদর্শিতা ছিন্ন অগাবনীয়। তখনও রবীন্দ্রনাথ আধ্যাত্মিক ডাববাদী ধারার সমর্থক। সুকুমারের উক্তির বহু পরে ডব্লিউ শ’ ছাত্রবর্ষ খ্রীষ্টাব্দে তাঁর মত সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়। ঢাকায় প্রদত্ত দীর্ঘ বক্তৃতায়^{২০} তিনি যা বলেন তাতে সুকুমারেরই অভিমতের বৈশদ্য প্রতিপন্ন পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথও বলেছিলেন যে, কোনো দেশই নিজেকে আবদ্ধ রেখে সংস্কৃতির বিকাশ ঘটাতে পারে নি। আদান-প্রদান ও আত্মভাবনের দ্বারা সংস্কৃতি সমৃদ্ধ হয়। হেলেনীয় আদর্শে উদ্বৃত্ত গাঙ্কার শিল্পে, মোঙ্গোল-চীনাগী সূত্রে মুঘল চিত্রকলায়, ইরান থেকে সমস্ত এশীয় দেশের উপাদানে অজস্র যে প্রবল স্বীকরণ—তা আমাদের সাংস্কৃতিক গুদাম্য ও গ্রহণক্ষমতাকে প্রকাশ করেছে। বাইরের শিল্পও এদেশের অবদান স্বীকৃত হয়েছে। “এইসব পারস্পরিক আদান-প্রদানের সময় পেশাদার শিল্প-সমালোচকদের দাপট ছিল না। উচ্চাভ্যাসের ব্যাপারে শিল্পীদের কনুইয়ের খোঁচা মেরে সজাগ করে দেওয়া হত না।” ভারতীয় চিত্রশিল্পে তৎকালীন বাড়াবাড়ি সম্পর্কে সুকুমার বলেছেন যে, কবিতার মত “শিল্পেও অলঙ্কার ও উপমার স্থান আছে কিন্তু সেই অলঙ্কার ও উপমাই যখন সর্বস্ব।” হয়ে উঠতে চায় “তখনই আশঙ্কার কথা।” আর এই অভ্যুজ্জিত কিংবা

বাড়াবাড়িই নাকি ছিল ভারতশিল্পের লক্ষণ। আধ্যাত্মিক ভাব-বাদীরা যুক্তি দেখিয়েছিলেন, বিদেশী ভাষায় কাব্য দিখে কে কবে যশস্বী হয়েছে। সুকুমারের মন্তব্য, তাহলে কি এই যুক্তি অনুসারে বিদেশী ভাষার চর্চাও নিষিদ্ধ। তিনি আরো বলেছেন, দুই ভাষার মধ্যে যে মৌলিক পার্থক্য, “আদর্শ ও উপায়ের আভ্যন্তরিক অনৈক্য সত্ত্বেও ত্রিা ত্রিা চিত্রশিল্পের মধ্য” এ ধরণের বিভিন্নতা কোথাও দেখা যায় না। “কারণ, চিত্রের ভাষা মূলত এবং স্বভাবত বিশ্বজনীন।” শব্দপ্রতিমা ও চিত্রপ্রতিমার প্রকাশভঙ্গীই আমাদের, একটা দিনে আরেকটার প্যাখ্যা চলে না। শব্দ যেক্ষেত্রে ভ্রূগোলের কিছু বন্ধন স্বীকার করে, চিত্রে সেই বন্ধন নেই। স্বভাবতই, যে বাংলাভাষা জানে না, এগ পক্ষে বাঙালীর আঁকা ছবি বোঝা আদৌ দুরূহ নয়! একথা আধ্যাত্মিক ভাববাদীরা বোঝেন নি যে, ভাষার বিভেদের কারণেই বৌদ্ধধর্ম দেশান্তরে চি-বাহিত হয়েই গিয়েছিল, শব্দ বা ভাষাবাহিত হয়ে যাননি।

আবার সুকুমার এঁদের কথা'র ও কালের মধ্যে নানা বিসংগতি লক্ষ্য করেছেন। স্বয়ং ত্রাভেদের মতে “অবনীন্দ্রবাবুর চিত্রাঙ্কন-পদ্ধতি ইয়োরোপীয় পদ্ধতির সংমিশ্রণ।” সুকুমার বলেছেন যে, এর দ্বারা অবনীন্দ্র বাবা তাঁর ছাত্রদের ছবির ভারতীয়ত্ব ক্ষুধ হয়েছে, একথা কেউ এমানে না।

“কল্পনার দিব্য চশমাটির উপর আঁরিত্ত মধ্যবর্তী চিত্র-বিজ্ঞানের ‘ঠানিটিকে’ আবর্তনা জানে ফেলে দিয়ে ‘শিল্পের মধ্যে একটা বিশেষ অনন্যলভ্য ‘দৈব’ সম্পদ কল্পনা’ করে ‘এই আদর্শই সকলের অবশ্যশিরোধায়’” বলে জেদ ধরলে তাতে যে আমাদের কোনো কল্যাণই হবে না, এ কথাও তিনি বলেছেন। চিত্র যে বিজ্ঞানের সিদ্ধান্তকে অস্বীকার করে আসতে পারে না, একথা সুকুমারই এদেশে প্রথম বলেছিলেন।

দ্বিতীয় লেখাটিতে সুকুমারের বক্তব্য, আধ্যাত্মিক ভাববাদীরা শিল্পের “একটা অসম্পূর্ণ নিষ্কিন্ন অংশমাত্র”কে ভারতশিল্প বলে থাকেন। তাঁরা প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য শিল্পের মধ্যে একটা অজীক স্বেচ্ছরও কল্পনা করে থাকেন। সংকীর্ণ ও সংকীর্ণতার গুণ নয় অথচ অর্ধেকসুকুমারের মতে “পুরাণাদি-বর্ণিত কল্প-লোকের বস্তুকল্পনাকে চিত্রে যথাযথভাবে (অর্থাৎ ‘অক্ষরে অক্ষরে’) অনুবাদ করাই ভারতশিল্পের উদ্দেশ্য।” এই

অজ্ঞতাকেই সুকুমার আহ্বাত করেছেন। তাঁর প্রশ্ন, এই আদর্শ কোথা থেকে এল? যার এই আদর্শে রুচি নেই, তার পক্ষে কি ভারতশিল্প বর্জনীয়? তাঁর মতে “রিয়্যালিজম শিল্পের মূল ভিত্তি, আইডিয়ালিজমে তাহার ব্যক্তিত্বের দিকশ, এবং উত্তমের সমন্বয়ে তাহার পূর্ণ সফলতা।” বাস্তবতার সংঘর্ষে এলেই যে ভারতীয়শিল্পে অপঘাত ঘটবে, এমন আশঙ্কার কোনো কারণ সুকুমারের যুক্তিবাদী মন দেখে নি। শিল্প ও প্রকৃতির মধ্যে কৃত্রিম বিরোধের ফলেই যে উৎকেন্দ্রিকতা জেগে ওঠে, এ তিনি দেখেছেন, দেখেছেন যে, তখনই শিল্প “কতকগুলি ফ্যাশান, রচনাভঙ্গী ও গুড়ং (ম্যানারিজম্) মাগ্রে পর্যবসিত” হয়ে ওঠে।

তিনি বলেছিলেন, রস অমৌলিক কিন্তু মৌলিকের জ্ঞান ছাড়া তার অবতারণা করা যায় না। কেননা জ্ঞানগত বাস্তবের রূপান্তর বা নূতন ধরণের সমাবেশেই কল্পনার জন্ম। কৃত্রিমতা পাশ্চাত্যের চিত্রবিজ্ঞানের প্রাণ বা প্রধান সম্পত্তি, একথা মনে করা ভুল। চিত্রের উৎপত্তি বস্তুজ্ঞান থেকে, প্রকৃতি থেকে, চিত্র ও ভৌতজগৎ পরস্পরবিরোধী নয়—এদের মধ্যে যোগসূত্র হচ্ছে মানুষের চেতনা ও কল্পনা। প্রকৃতির প্রস্থানবিন্দুকে অস্বীকার করে মানুষের কোনো যাত্রাই সম্ভব নয়।

সুকুমার যখন ‘শিল্পে অত্যাতি’ লিখেছিলেন তার মাত্র ক’কমাস আগে, উনিশ শ’ তেরো খ্রীষ্টাব্দে গীঅম্ অ্যাগো-লিনের কিউবিজম্-সম্পর্কিত বইটি প্রকাশিত হয়েছিল। পিকাসো তখন কিউবিজমের চর্চা করে চলেছেন। সুররিয়্যালিজম্ তখনও ভবিষ্যতের ব্যাপার। উনিশ শ’ বারো খ্রীষ্টাব্দে লন্ডনে অনুষ্ঠিত পোস্ট-ইম্প্রেশনিস্টদের প্রদর্শনীর ক্যাটালগের ভূমিকা লিখেছিলেন রজার ফ্রাই। সুকুমার সে-সময় বিলেতে ছিলেন। মনে হয় এই প্রদর্শনী তিনি দেখেছিলেন। বিনোদ-বিহারী দাবী করেছেন যে, “ইম্প্রেশনিজম্ থেকে কিউবিজম্ পর্যন্ত বিপদ আলোচনা যে সময় ক্রামরিশ করেছিলেন তখন ভারতের শিল্পীসমাজ এ বিষয়ে সচেতন হন নি।”^{২১} স্টেলা ক্রামরিশ শান্তিনিকেতনে পড়াতে এসেছিলেন উনিশ শ’ একুশ খ্রীষ্টাব্দে। তারও এক বছর বাদে গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের উদ্যোগে জার্মান একস্প্রেশনিস্ট শিল্পীদের আঁকা মূল ছবির প্রদর্শনী কলকাতায় এসেছিল। ক্রামরিশের বক্তৃতা ও

একসঙ্গেশনিষ্টদের প্রদর্শনী সুকুমারের লেখাটি প্রকাশিত হবার সাত-আট বছর পরের ঘটনা। বাংলা শিক্সলোচনায় এই কারণে সুকুমারের ভূমিকা বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ।

সুকুমার বুঝতে পেরেছিলেন যে, একটি প্রচলিত রীতি অভ্যাস বা মামুলি হয়ে এলেই পরবর্তী একটি 'ইজমের' উদ্ভব ঘটে থাকে। ইম্প্রেশনিজম থেকে শুরু করে পরপর এই সব ইজমে বারবার পূর্বতন রীতির অসারতা প্রতিপন্ন করার চেষ্টা হয়েছে। অভ্যাস জীবনের বিরুদ্ধে প্রতিবাদের চেষ্টা হয়েছে— কিন্তু অচিরে এইসব প্রতিবাদ আচরণীয় রীতির প্রতিষ্ঠা পেয়ে স্থিতিাবস্থার সঙ্গে আপোস করেছে। ইম্প্রেশনিজম, কিউ-বিজম, প্রভৃতির প্রারম্ভিক প্রতিবাদকে আমরা যেমন স্বীকার করি, তেমনি তাদের ব্যর্থতাও আমাদের এই কথাই বলে যে প্রতিবাদ যদি জীবনবোধের গভীর থেকে উঠে না আসে, তাহলে তা সদর্শক হতে পারে না। তবে, বস্তুজ্ঞান বলতে সুকুমার বুঝেছিলেন ভৌতজ্ঞান বা জগৎজ্ঞান। মানবচেতনার বিকাশে ও সমাজের উন্নতির কাজে শিল্পের ভূমিকা সম্পর্কে তিনি কোনো আলোচনা করেন নি। সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে আঙ্গিক-সর্বস্বতা কতখানি সামঞ্জস্যহীন, তাও তিনি বলেন নি।

ভারতীয় চিত্রকলা সম্পর্কে তিনি যা বলেছিলেন, তার সমর্থন আমরা পরবর্তীকালে পেয়েছি হ্যাভেলের পরে আর্টস্কুলের অধ্যক্ষ পাসি ব্রাউনের লেখায়। ব্রাউন লিখেছিলেন যে, এইসব ভারতীয় শিল্পীরা স্বাদের জন্য ছবি আঁকছেন বলে মনে করছেন, তাঁদের বাদ দিয়ে এগুলি মন্দিরমন্দির রোমোপীয়দের কাছ থেকে সমাদর পাচ্ছে।^{২২} সময় ও সমাজের বাস্তবতাকে উপেক্ষা করে অতীতের পুঁথিপুঁথানকে আঁকড়ে ধরার ফলেই এই বিচ্ছিন্নতাবাদ দেখা দিয়েছিল।

সুকুমারের এই রচনাগুলির দৃষ্টিভঙ্গী পূর্বাগর শিল্পা-লোচনার থেকে স্বতন্ত্র। মূলদৃষ্টিতে যা তিনি দেখেছিলেন, পরে তার স্বাধাৰ্থ্য প্রতিপাদিত হয়েছিল। সমাজ-ভাবনার সঙ্গে এই আবোধমন্ডিত সৃষ্টিবাদী শিল্পালোচনার সমন্বয়ে একটি মূতন শিল্পালোচনার ধারার সূত্রপাতের অবকাশ রয়েছে।

খ. সুকুমার রায়ের ছবি

নিজের লেখার ইল্যাস্ট্রেশন বা সচিত্রকল্পের সূত্রে সুকুমার রায় যে ছবিগুলি আঁকেছিলেন, সেগুলি আমাদের পূর্ববর্তী লেখক-শিল্পীর কথা মনে করায়। এঁদের একজন লুইস্ ক্যারল এবং অপরজন এড্‌অওর্ড লায়র।

আজবদেশে অ্যাগিসের দেখা কাশুকারখানার ছবি লেখক ক্যারল স্বয়ং আঁকেছিলেন, আর আঁকেছিলেন স্যার জে. টেনিয়েল। টেনিয়েল অবশ্যই ক্যারলের চেয়ে দক্ষ শিল্পী ছিলেন। কিন্তু লেখকের ডিজুয়েলাইজেশন বা রূপকল্পনা এবং অপর একজন শিল্পীর রূপকল্পনায় তফাৎ কতখানি তা এই দুজনের আঁকা একই ঘটনার ইল্যাস্ট্রেশন দেখলে যোঝা যায়।

লায়র আমাদের কাছে তাঁর উক্ত নিম্নেরিকগুলির ইল্যাস্ট্রেশন হিসাবে পরিচিত। তাঁর এই খ্যাতি তাঁর আসল পরিচয়কে ছাপিয়ে গেছে। লায়র ছিলেন দক্ষ ল্যান্ডস্কেপ পেইন্টার বা নিসর্গের শিল্পী। তৎকালীন বড়লাটের আমন্ত্রণে আঠার শ' বাহাদুর প্রীণ্টাঙ্গে ইনি এদেশের দৃশ্য ও ঘটনার ছবি আঁকতে এসেছিলেন।

রোগশয্যায় সুকুমারের আঁকা সূর্যাস্তের গঙ্গার যে জলরং ছবি 'কার্টিক তেরো শ' গ্রিশ বজ্রবলের সম্মুখে, তাঁর মৃত্যুর পর ছাপা হয়েছিল, সেটি তাঁর নিসর্গের ছবিতে দক্ষতার পরিচায়ক।

ক্যারল, লায়র ও সুকুমার এই তিনজনই নিজেদের লেখা বইয়ের ইল্যাস্ট্রেশন নিজেরাই করেছিলেন। সমকালীন লেখা ও আঁকার পরিপ্রেক্ষিতে তাঁদের লেখা ও আঁকা ছিল দলছুট ও হুটিছাড়। অভ্যাস সড়কে তাঁরা হাঁটেন নি। শিশুর সমবয়সীর মত এঁরা বয়স্কদের অসারতায় ভরা কল্পিত পৃথিবীকে তখনই করেছিলেন। সমকালীন নর্মস বা বিধিব্যবস্থাকে প্রচণ্ডভাবে পরিহাস করে তাঁরা কলম ও কুণ্ডলি ধরেছিলেন। লেখক-শিল্পীদের সেটাই ছিল হাতিয়ার।

সুকুমার নিসর্গের ছবি আঁকার দক্ষতাকে বিশদক্ষেত্রে অনায়াসে ব্যবহার করতে পারতেন। সমকালীন শিল্পীদের সান্নিধ্যে তাহলে হয়ত তাঁকেও আমরা পেতাম। কিন্তু, তিনি বেছে নিলেন এমনই এক মাধ্যম, যা তখন কুমারিশিয়াল আর্ট

যা বাণিজ্যিক শিল্পের এক্সিম্পারে পড়ে এবং যা 'শিল্পী'দের সৌরববাহী পথ হিসাবে তখনও বিবেচিত নয়। তাঁরই সম-কালে গগনেন্দ্রনাথ চন্দ্র সড়ক ছেড়ে আঁকছিলেন নবহস্তোড়, জড়ুত লোক ও বিরূপ বজ্রের ছবি সমকালীন সমাজব্যবস্থাকে তীব্র কশাঘাত করে। গগনেন্দ্রনাথের ব্যঙ্গ ছিল সোজা ও সরাসরি, কিন্তু সুকুমারের ভঙ্গি ছিল ভিতরিক। এই কারণে সুকুমারের লেখা ও আঁকাই এসেছে রূপকধর্মিতা, যার আত্মদান উদ্ভিষ্ট বিষয়ের জ্ঞান ছাড়া সম্ভব হতে পারে। কিন্তু সেই বিষয় বা লক্ষ্য জানতে পারলে তার আত্মদান সম্পূর্ণ হয়।

পূর্বের ও সমকালের ছোটোদের বইয়ের ইল্যাস্ট্রেশন দেখলেই সুকুমারের ছবির বৈশিষ্ট্য আমাদের চোখে আলাদা-ভাবে ধরা পড়ে। ইংরাজী বইয়ের ইল্যাস্ট্রেশন একাজে তাঁকে অবশ্যই প্রেরণা দিয়েছিল।

সাধারণত লেখক ও শিল্পী আলাদা ব্যক্তি হয়ে থাকেন। লেখকের রূপরূপ বহুক্ষেত্রে শিল্পীর রূপরূপের সঙ্গে মেলে না। লেখক ও শিল্পীর মানসিক তরঙ্গদৈর্ঘ্য আলাদা হবার কারণে অনেক লেখক নিজেই তাঁর লেখার সঙ্গে ছবি এঁকে এই সমস্যা দূর করে থাকেন। নিজের লেখার ছবি নিজে আঁকার কারণে সুকুমারের ক্ষেত্রে লেখক ও শিল্পীর রূপরূপে কোনো সংঘাত বাধেনি।

জ্ঞানদানন্দিনী দেবীর সম্পাদনায় ঠাকুর-পরিবারের সদস্য-দের যৌথ উদ্যোগে গত শতকের শেষে 'বালক' নামে ছোটোদের পত্রিকা বেরোত। হরিশ্চন্দ্র হালদার ছিলেন 'বালক'-এর ইল্যাস্ট্রেটর। তাঁর কাজের নমুনা হিসাবে দু'টি উদাহরণ আমরা দেখতে পারি। বৈশাখ বারশ' বিরানব্বই বঙ্গাব্দের 'বালক'-এ বিলাতি ইন্সুমিনেটেড ম্যানুস্ক্রিপ্ট বা অলঙ্কৃত পাত্তুলিগিরি চণ্ডে ছাপা হয় রবীন্দ্রনাথের 'বল গোলাপ মোরে বল'। রবীন্দ্রনাথের হাতে লেখা এই গান/কবিতার চারপাশ ঘিরে হরিশ্চন্দ্র বিলাতি চণ্ডে লতাপাতা এঁকেছিলেন, উপর দিকে স্বাক্ষরিত লতার মধ্যে দাঁড়িয়ে মেমসাহেবের চণ্ডের একটি মেয়ে গোলাপের গন্ধ শুঁকছে। ঐ বছরের জ্যৈষ্ঠের 'বালক'-এর মুখপৃষ্ঠা জুড়ে ছাপা হল এক নাদুসনুদুস বাল্যের ছবি, তার মাথাটি দেহের অনুপাতে খিকটাকৃতি আর তার হাতে নকশা করা বিরাট এক ভাবিজ বাঁধা। ঐ সংখ্যাতেই রবীন্দ্রনাথের

'মুকুট'-এর ইল্যাস্ট্রেশনে দেখা যাচ্ছে সিন্ সিনারি সাজ-পোশাক-সম্বলিত চলতি নাটকেরই দৃশ্য। আঁকার ক্ষমতা, রূপকল্পনা এবং রচনার মর্মোপলব্ধির অভাবেই এমনটি ঘটেছে।

তার শ' চোদ্দ বঙ্গাব্দে দক্ষিণারঞ্জন মিত্রমজুমদার তাঁর ঠাকুরমা'র খুলির ছবি এঁকে কয়েকজন এনগ্রভার বা তরুণ-কারদের দিয়ে খাতুর পাত্রে তরুণ করিয়ে ছেপেছিলেন। এই ছবিগুলিতে ও তরুণে পঞ্জিকার ছবির চরিত্র ধরা পড়েছে। শিশুদের বইতে যুক্ত হবার মত কোনো বৈশিষ্ট্য এগুলিতে নেই।

গত শতকের শেষে অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের করা রবীন্দ্রনাথের 'নদী ও বিশ্ববতী' কবিতার ইল্যাস্ট্রেশনে কবির বর্ণনার প্রতি বিশ্বস্ত শিল্পীকে পেলেও শিল্পীর রূপকল্পনা সেখানে অনু-পস্থিত। আঠার শ' ছিয়ানব্বই খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর 'ক্ষীরের পুতুলের' জন্য অবনীন্দ্রনাথ যে ছটি রঙীন পাতাজোড়া ইল্যাস্ট্রেশন করেছিলেন, তাতে বড়ো রানীকে মনে হয় শাড়ি-পরা মেমসাহেব। অবনীন্দ্রনাথ এর আগের বছর বৈষ্ণবপদের অনুসরণে এঁকেছিলেন ইলুমিনেটেড ম্যানুস্ক্রিপ্ট-এর চণ্ডে ওরুডিসার ছবি, যেটি আঁকার পরে তাঁর নিজেরই মনে হয়েছে যেন শ্রীরাধিকার বদলে একটি মেমসাহেবকে শীতের রাতে শাড়ি পরিয়ে ছেড়ে দেওয়া হয়েছে।

উপেন্দ্রকিশোরের 'টুনটুনির বই'তে তাঁর নিজের আঁকা ছবির : রান, কুমির প্রভৃতির সঙ্গে দক্ষিণারঞ্জনের ঠাকুরমা'র খুলির শেয়াল, কুমির পাশাপাশি দেখলে বোঝা যায় যে, দক্ষিণারঞ্জনের ছবি বর্ণনামূলক আর উপেন্দ্রকিশোর বর্ণনা ছাড়াও এদের ভাবভঙ্গীর বাড়তি মজাও দেখিয়েছিলেন। দক্ষিণারঞ্জনের রাক্ষস-রাক্ষসী শিশুর পক্ষে ভীতিপ্রদ। কাল্পনিক, তের শ' একুশ বঙ্গাব্দের সন্দেশে সেকালের বাদুড়ের যে ইল্যাস্ট্রেশন সুকুমার করেছেন, তাতে আকাশের অতিকায় সেকলে বাদুড়-টির তুলনায় নিচের ছুটে পালানো মানুষটি অনুপাতে ছোটো বটে, তবে বাদুড়টা সেকালের হলেও কোটি-প্যাট পরা মানুষটি যে একালের। হেশোরাম হ'শিয়াদের ডায়েরীর বিরাট ল্যাণ্ডস্কে-থেরিয়ামকে গলায় দড়ি বেঁধে টেনে নিয়ে চলেছে কত ছোটো একজন মানুষ। এরা শিশুদের ভয় দেখায় না। এই মজা-দার ব্যাপার সুকুমারের রূপকল্পনার বিশেষত্ব।

সুকুমার একাধারে ছিলেন লেখক ও শিল্পী। তাঁর

অনেক ছবি দেখলে আমাদের মনে হয়, হয়ত লেখার আগেই ছবিগুলির ডিক্সেনাইজেশন্ বা রূপকল্পনা শিল্পীর স্বভাবানুসারেই তাঁর মাথায় এসেছিল। লেখা এসেছিল পরে, পরিপূরক হিসাবে।

সন্দেহে ছাপা ও সন্দেহের বাইরে করা তাঁর ইন্সট্রেশনে কয়েকটি বিশেষ ব্যাপার লক্ষ্য করা যায়। এগুলি হল, (এক) নিজের লেখার সঙ্গে ইন্সট্রেশনে তাঁর ক্ষুণ্ণতা ও সাবলীলতা দেখা যায়। এই ব্যাপার, অন্যের লেখার সঙ্গে ইন্সট্রেশনে, সবক্ষেত্রে বজায় থাকে নি। মনে হয়, অন্যের লেখার ইন্সট্রেশনের রূপকল্পনা তিনি সতর্ক হয়ে করেছিলেন। (দুই) ইন্সট্রেশনে তিনি রীতি-সাম্য বজায় রাখেন নি। নিজের লেখার ইন্সট্রেশনে রীতি-সাম্য থাকলেও অপরের লেখার ইন্সট্রেশনে সেইসব লেখার ভাব অনুসারে তিনি রীতি-পরিবর্তন করেছেন, যা সবক্ষেত্রে সার্থক হয় নি। (তিন) তাঁর ইন্সট্রেশন অবয়ব-প্রধান। অবয়বের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য কুটিয়ে তোলাই তাঁর উদ্দেশ্য ছিল। অবয়ব ও আনুষঙ্গিক জিনিসপত্র বা রূপ ছাড়া কোনো বাড়তি জিনিসকে তিনি ছবিতে স্থান দেন নি। (চার) তাঁর লেখার সন্দেহ পাঠের ইন্সট্রেশন এবং বইয়ের অন্তর্ভুক্তির কালে সেই সব লেখারই ইন্সট্রেশন বদলানো হয়েছে দু'ভাবে।

প্রবাসী, আশ্বিন তের শ' একুশ বঙ্গাব্দে তাঁর 'ভাবুক সভা' কবিতার সঙ্গে আঁকা ছবিতে দেখা যাচ্ছে, পৃথিমা রংগে জন্মের উপর ঝুঁকে পড়া ডালে, হাতে পেনসিল ও 'চাঁদ' লেখা খাতা নিয়ে চম্ভাহত ভাবুক বসে আছে। চোখে চশমা, তুলে উসকু-খুসকু। উড়ুনির একপ্রান্ত নিচে, অপর প্রান্ত উপরে উড়ছে। এই কাব্যনাট্যের মজা ও ছবিটির মজা স্বতন্ত্রভাবে উপভোগ করা যায় এবং মনে হয় ছবিটির রূপকল্পনা বৃষ্টি আগেই তাঁর মস্তিষ্কে এসেছিল। 'বৃষ্টির তুল' কবিতার ছবি তিনটি কবিতা-মুক্ত কবিতা হিসাবেও আলাদাভাবে উপভোগ্য। এটির এবং 'ছবি ও গল্প' কবিতার ছবিগুলির রূপকল্পনাও মনে হয় কবিতার আগেই তিনি করেছিলেন। 'ছবি ও গল্প' কবিতার পরীক্ষার পোলকা, হানাবড়া চোখ, রেপে আঙুন, আহুদে আটখানা প্রভৃতি শব্দ-প্রতিমার আবাসাভ' ব্যাপার আকরিক অর্থে কি দাঁড়ায়, তা এই ছবিতে চাক্ষুষ হয়ে উঠেছে।

আষাঢ় তের শ' জ্যৈষ্ঠ বঙ্গাব্দের সন্দেহে ছাপা দাঁড়ের কবিতার পৃষ্ঠাজোড়া রঙীন ইন্সট্রেশনে রয়েছে : লাল দেয়ালের উপর পাখি, নিচে পান্নে-শেকলবাঁধা দাঁড়ে বসে-থাকা মানুষ। ট্যাগগরু, হেশোরাম হুঁশিয়ারের ডায়েরীর হ্যাংগাথেরিয়াম্, গোমড়াথেরিয়াম্, ল্যাগব্যাগনিস প্রভৃতি ছবিতে শব্দ আর ছবির মজা রয়েছে। এই রূপকল্পনায় আমরা তিনটি ব্যাপার লক্ষ্য করি। প্রথমটি হচ্ছে, আদিম আনিমেশন মোটিফঃ ব্যবহার। এই আদিমতা প্রতিটি প্রাচীন ধর্মসমাজে এখনও রয়েছে। দ্বিতীয়টি হচ্ছে, পদ-রূপকের মধ্য দিয়ে মানব চরিত্রের ইঙ্গিত, যা এদের বিচিত্র নামেও রয়েছে। আর তৃতীয়টি এই যে, এইসব হলেও-হতে-পারত জন্মের রূপকল্পনায় তাঁর মনে হয়ত ফরাসী বিজ্ঞানী জর্জেস্ কুভিয়েরের ক্যাটাগরিফি তত্ত্ব ছিল। বিবর্তনের পর্যায়ে এমন কিছু জন্তু-জানোয়ারের সম্ভাবনা ছিল যেগুলি সম্পর্কে সুকুমার মজাদার ধারণা করেছিলেন। হ-য-ব-র-ল-র কাক, ছাগল, কুসির বেড়ালের মধ্যেও তিনি মানুষের আনিমেশন এনেছিলেন। শিশুর কল্পনায় প্রাণীমাত্রই মানবিক দোষগুণসম্পন্ন—এই কথা তাঁর মনে এইসব রূপকল্পনার কালে ছিল।

নিজের লেখার ছবির রূপকল্পনায় তিনি বহুক্ষেত্রে লেখার অতিরিক্ত ইঙ্গিতে চলে গেছেন। নেদারল্যান্ডস্ এই প্রসারণের কারণে আলাদা ছবি হিসাবে তাঁর বহু ইন্সট্রেশন অনিশ্চিত হয়ে উঠেছে। বাক-প্রতিমা বহুক্ষেত্রে চাক্ষুষ-প্রতিমার সঙ্গে মেলে না। একটি ঘটনার বিবরণ অনুসরণে আঁকা ছবি যেমন ঘটনা থেকে মাত্রাগতভাবে দূরে চলে যায়, সেই সঙ্গে একই ঘটনার বিবরণ অনুসারে বিভিন্ন শিল্পীর আঁকা ছবিতেও নানা তফাৎ হয়ে যায়। নিজের লেখার ইন্সট্রেশনের ক্ষেত্রে সুকুমারের কাছে এইসব সমস্যা দেখা দেয় নি। প্রথমত, কিছু ছবির রূপকল্পনা আগে হওয়ার লেখাই ছবিকে অনুসরণ করেছে। দ্বিতীয়ত, কিছু ছবির রূপকল্পনা লেখার ভিত্তিতে গড়ে উঠলেও তিনি বাক-প্রতিমার অনুসরণের অতিরিক্ত এমন কোনো ভাবভঙ্গীঅর্থ ছনিতে যুক্ত করেছেন যার ফলে ছবি স্বতন্ত্রভাবেও দেখা যায়। কানে-খাটো ঞ্শীধর যে জুতোর তলায় বেড়ালের লেজ চাপা দিয়ে উপরন্তু ছাতার ওগা দিয়েও খোঁচাচ্ছে একথা কবিতাটিতে স্পষ্ট করে লেখা নেই, সঙ্গের

ছবিতে কিন্তু তা স্পষ্ট দেখানো হয়েছে। এখানে হয়ত ছবির রূপকল্পনা আগে এসেছিল। কবিতা থেকে আলাদা করে দেখলেও ছবির মজা থাকে। মেঘ মল্লুকে খাপসা রাতে-র ছবির রূপকল্পনায় কবিতাটির বর্ণনা থেকে মৃত্ত একটি জগৎ গড়ে উঠেছে। এর ফলে কবিতাটির অর্থ ও ব্যঙ্গনা আরও প্রসারিত হয়। শিশু তঁার নিজেরই কবিতার বর্ণনার অনুগত ইলাস্ট্রেশন না-করে এমন এক আবোলতাবোল রাজ্যের রূপকল্পনা করেছেন যা অপরের ইলাস্ট্রেশনে পাওয়া যেত না। এই স্বাধীনতা অপর ইলাস্ট্রেটর নিতেও পারতেন না। ছবিতে দেশা মাচ্ছে, ডুমগুলের মত গোল টেনিলে বই, কাগজ, কেল-কম্পাসে হাত দিয়ে বসে থাকা তত্ত্বজ্ঞানী বা বিজ্ঞানী চশমা কপালে তুলে আকাশের 'খেয়াল স্রোত' ভেসে যাওয়া চিরকালের নবীন বাঁশি বাজিয়ের দিকে তাকিয়ে আছেন। এই বৃদ্ধ ও বালক একই সঙ্গে তত্ত্বজ্ঞানী ও শিশু বসবসনী সুকুমারেরই আত্মপ্রক্ষেপণ। শিশুদের কাছে এইসব ছবির সিচুয়েশন মজাদার, কিন্তু বড়দের কাছে এইসব আপাত মজার স্তরে স্তরে লুকিয়ে থাকা তাৎপর্য ধরা পড়লে, আজকের বয়স্ক পাঠক তঁার শৈশবে দেখা এইসব ছবিকে অন্যভাবে দেখতে পান।

অন্য অনেক লেখকেরা লেখার ইলাস্ট্রেশনও সুকুমার করেছিলেন। মাঘ তের শ' একুশ বঙ্গাব্দের সন্দেশে চণ্ডীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের শুকুর লেখা কবিতার ইলাস্ট্রেশনের বাচ্চাটি যেন ফ্যামিলি অ্যালবাম থেকে উঠে এসেছে। সুকুমার যে ক্যামেরাম্যান ছিলেন, এই ছবির দুটি কোণ তা বলে দেয়। তের শ' সাতাশ বঙ্গাব্দে সন্দেশে ধারাবাহিকভাবে প্রকাশকালে অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের 'খাতাখির খাতা'র ইলাস্ট্রেশন সুকুমার করেছিলেন। এতে রয়েছে একটি মানচিত্র, যা হালিশহরের অর্থাৎ হাল শহরের অর্থাৎ কলকাতার। এয়েন শিশুর ভূগোল-জানেনছবি, যেখানে সিংহবাগান, শিকদারবাগান, মনোহরপুকুরে গলাগলি, জানবাজার, মুরগীহাটা, পাতিপুকুর আর গাঙ্গিপুনে হাত ধরাধরি। কোম্পানিবাগানে মানুষওড়া গ্যাসবেলুন, কোল্লার তোপ ছাড়াও পটলডালা পটলাকৃতি, পাতিপুকুর পাতি-হাঁসের আকারের, মুরগীহাটা মুরগীর আকারের, বেনেপুকুর মণ্ডী পুজোর পুতুলের আকারের, মেছোবাজারের চোহন্দি মাছের মত। এই বাড়তি মজা সুকুমারের সংযোজন। এছাড়া

যাত্রার নারদ, নারদের প্রবেশ, সোনাতোন প্রভৃতি চিত্রেও তাঁর সংযোজন লক্ষ্য করা যায়। এই ব্যতিক্রমগুলি ছাড়া অধিকাংশ ক্ষেত্রে অপরের লেখার ইলাস্ট্রেশনে তিনি যেন আরেক সুকুমার রায়। হয়ত বর্ণনায় তিনি মজা পান নি কিংবা এই ধরনের ইলাস্ট্রেশনে তিনি স্বস্তি পান নি। ফলে এগুলিতে তাঁর আঁকা শিখিল, ভগ্নী নিরাসক্ত। বৈশাখ তের শ' একুশ বঙ্গাব্দের সন্দেশে 'কৃষ্ণ মহাদেবকে জুস্তপ অস্ত্র মারিয়াছেন', ডান তের শ' ছান্দিবলের সন্দেশে 'রাজা শতানীকের মুক্তি', ঐ বছর চৈত্রের সন্দেশে 'এই তিফ্ফার' অস্ত্রনিমাল ও বুদ্ধের ছবিতে কম্পোজিশন্যাল ইন্টেগ্রিটি বা রচনামূলক ঐক্য নেই, ডুইংও আড়লট। এই চিন্তা যেন অপর কোনো সুকুমারের আঁকা।

নিজের লেখার ইলাস্ট্রেশনে সুকুমার রীতি-সাম্য রক্ষা করেছেন। তাঁর এইসব ইলাস্ট্রেশনের প্রতিটি রেখাই যেন তাঁর স্বাক্ষর। এস. আর. বা এস. রায় সই না থাকলেও এগুলিতে তাঁর রেখা ও রূপের স্বাতন্ত্র্য স্পষ্ট। 'কৃষ্ণ মহাদেবকে জুস্তপ অস্ত্র মারিতেছেন', 'অস্ত্রনিমাল' কিংবা রেবতী নক্ষত্রের আকাশ থেকে খসে পড়ার ছবিতে অবনীন্দ্রনাথের ঘরাণার রীতি অনুসরণে প্রকাশ পেয়েছে দুর্বলতা ও যাত্রার ভং। তের শ' ছান্দিব বঙ্গাব্দের সন্দেশে প্রিয়ম্বদা দেবীর ধারাবাহিক গল্প 'গধূলাল'-এর সঙ্গে হয়ত সুকুমার নিজের লেখার মিল দেখেছিলেন। কুকুরের মত শেকল-গলায় মানুষ, মানুষের পোশাক পরে হেঁটে যাওয়া পাখি, মাথায় মোমবাতি নিয়ে শামুকের দরজা খোলা প্রভৃতি ছবির রকমজক, গল্পদশ-ষোড়শ শতকের য়োরোপীয় শিল্পী, ফ্যানটাসির রূপকার হিয়েরোনিমাস্ বশ্-এর ছবির কথা মনে করায়। নরকের রূপকল্পনার হলে বশ্ পৃথিবীরই ছবি আঁকেছিলেন। সুকুমারের উটট জগতের উপরিতল মজাদার হলেও এর গভীরে আমরা আমাদের চেনা জগৎকেই নতুন করে দেখি।

চরিত্রের বিশেষ ভাবভঙ্গী, অসংগতি, বৈশিষ্ট্য প্রভৃতির উপর তিনি জোর দিতেন। কাঠবুড়ো, গৌফচুরি, খুড়োর কল, লড়াই ক্ষাপা, ছান্নাবাজি, কুমড়োপটাণ, সাবধান, বোম্বাগড়ের রাজা, ভুতুড়ে খেলা, হাত গণনা প্রভৃতি ছবিতে অবয়ব ও তার আনুষঙ্গিক জিনিসপত্র বা কোনো কোনো ক্ষেত্রে পটভূমির প্রয়োজনীয় আভাস ছাড়া অতিরিক্ত কিছু নেই। তিক যেটুকু

দেখালে মনোযোগ নিবদ্ধ থাকে, তাই তিনি দেখিয়েছেন। এদিক থেকে তাঁর ছবি লীয়ার ও ক্যারলের কাহাকাহি। এই সব ছবিতে তিনি কমিক্যাল সিচুয়েশন তৈরি করেছেন অবসরবের বিশেষ ভাবভঙ্গী, অসংগতি ও বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে।

সম্প্রদ পাঠে, 'আবোলভাবোল'-এর কল্লেকটিতে, তাঁর লেখার সঙ্গে যে ইলাস্ট্রেশন ছিল সেগুলি তিনি বইয়ে ব্যবহার করেন নি। বইয়ের মধ্যে তিনি নতুন করে ছবি আঁকেছিলেন। এই দু'গ্রন্থ ইলাস্ট্রেশন দু'টি আলাদা মোড়ক পেইন্টিং-এ বা ধরণে আঁকা। সম্প্রদ পাঠে তাঁর লেখার সঙ্গে আঁকা ছবিগুলি ছিল সুকুমার রেখা ও সুকুমার হাফটোনের বিভিন্ন পর্দাবিন্যাসে আঁকা। আলোছায়ার মাত্রার তারতম্য এই সুকুমার হাফটোনের বিভিন্ন পর্দাবিন্যাসের দ্বারা বোঝানো হত। এছাড়া ক্রিস্টস বা সুকুমারের কাটাকুটি দিয়ে ভৌল ও মনস্ত্র বোঝানো হত। ছবিগুলি ছিল আন্তরিক। এই আন্তরিকের সুরেখার সীমা দিয়ে নির্দিষ্ট হত। এই সীমাসহ আন্তরিকতা ও হাফটোনের পর্দাবিন্যাসের কারণে ছবিগুলিতে ফোটাগ্রাফ বা আলোকচিত্রের আবহ তৈরী হয়েছিল। বইয়ে অন্তর্ভুক্তির কালে নতুন করে এই ছবিগুলি সুকুমার কেবল রেখায় আঁকলেন। এই রেখাও আগের রেখার চেয়ে অপেক্ষাকৃত মোটা, খসখসে ও স্পষ্টত্বপূর্ণ। হাফটোন আর ছবির চারপাশের রেখার সীমা বা রেগুলার এজ বজ্রন করলেন। আগের ছবিগুলি ছিল হাফটোন শিল্পের উপযোগী। এবারের ছবি হল লাইন শিল্পের উপযোগী। আগের ছবিতে ছবির স্পেস বা জমি সীমা দিয়ে চিহ্নিত ছিল, এবারে সেই সীমা উঠে যাওয়ায় বইয়ের পাতার সবটুকু জায়গাই হল ছবির স্পেস। আগের ছবি লেখার উপরে বা মধ্যে লেখার থেকে আলাদা ছিল, এবারের লে-আউটে সীমার বন্ধনমুক্ত ছবি ও কাব্যংশে মেশামেশি ভাব তৈরি হল।

এই পরিবর্তন কোনো কোনো ক্ষেত্রে কিছু মজার ব্যত্যয় ঘটিয়েছে। সম্প্রদ পাঠে গৌরীচাঁদ কবিতার ছবির চেয়ার থেকে-উল্টে গড়া বড়বাবুর অবসর হাড়া বাকি পটভূমিতে সুকুমার হাফটোন ব্যবহার করে পটভূমির আন্তরিকতারকে সুরেখা দিয়ে ঘেরা হয়েছিল। এই আন্তরিকতারের উপরদিকের অনুভূমিক রেখাকে একটু নিচে নামিয়ে বড়বাবুর শূন্য তোলা

হাডুদুটি সেই আন্তরিকতার সীমা তেলে তুলে দেওয়া হয়েছিল। টি. ডি. বা সিনেমার পর্দার ঘের থেকে যদি শরীরের কোনো অংশ বেরিয়ে আসে, তাহলে যে মজা হয়, এই ছবিতে সেই মজা ছিল। হাফটোন ও আন্তরিকতার সীমা বাদ দেওয়ার বইয়ের জন্যে আঁকা বড়বাবুর ছবিতে এই বাড়তি মজা পাওয়া যায় না।

ক্যারলের জ্যাগিসের আজব দেশ, লীয়ারের লিমেরিক, সুকুমারের আবোলভাবোল, খাইখাই, হযরত ও অন্যান্য কবিতার কল্প-জগতের মধ্যে আমাদের চোখে সাম্য ধরা পড়ে, তাঁদের ছবির জগৎও যেন একই ভাব-ভরণে বাঁধা। ক্যারলের গ্রাইফন্ নামক হলও-হতে-পারত জোড়কলম জীবটি সুকুমারের খিচুড়ি ও হেশোরাম হুশিয়ারের ডায়েরীর জোড়কলম জীবগুলির সমগোত্রীয়। সুকুমারের কুমড়াগাটার মত বাগুড়ের মত ডালে-ঝোলা মানুষটি লীয়ারের ছবির ডালে কুটে ওঠা বাগুড়ের মত মানুষগুলির সমগোত্রীয়। সুকুমারের ভাবনার জোড়কলম জীবের অস্তিত্ব লীয়ারের ভাবনায় সাম্য পেয়েছে। এঁদের দিনজনের ছবিতেই কল্প-জগতের আত্মদান-টির আড়ালে আমরা আমাদের দৈনন্দিন চেনা জগৎ দেখতে পাই। লেখায় যেমন তাঁরা এক-একটি বিশেষ পরিস্থিতি তুলে ধরেছিলেন, ছবিতেও তাঁদের উদ্দেশ্য ছিল এক-একটি পিকটোরিয়াল ইন্সটিটুট বা চিত্রিত পরিস্থিতি তৈরী করা। এই পরিস্থিতি শিশুর মনোজগতে অতি সহজে তৈরী হয়ে যায়, বয়স্কের কল্পনা বাস্তবকে এই রূপান্তরপে সহজে নিয়ে যায় না। বয়স্ক এই দেখা চেতনা ছাড়া দেখতে পারেন না। 'শিল্পে অভ্যুজি' গ্রন্থে সুকুমার বলেছিলেন, "প্রকৃতির কোনো একটা চাক্ষুষ পরিচয়মাত্রকে শিল্পে ব্যক্ত" করাটুকু যদি শিল্পী যথেষ্ট মনে করেন, তবে বলাটা অনেক স্থলেই অসম্পূর্ণ থেকে যায়। ছবিতে এই সত্য তিনি গ্রহণ করেছিলেন। ছবি ছিল তাঁর এমন একটি মাধ্যম, যার ভিতর দিয়ে তিনি চাক্ষুষ পরিচয়ের অতিরিক্ত এক চেতনা জাগাতে চেয়েছিলেন।

শিশুবয়সে তাঁর রচনা মানুষ যেভাবে উপভোগ করে, পরিণত বয়সে সেই মানুষ সেই লেখার আঁকা এক আত্মদান পায়। এই কারণে তাঁর শিশুপাঠ্য লেখা সব বয়সেরই পাঠ্যযোগ্য। সরস লেখার ভিতর দিয়ে শিল্পক তিনি আনন্দ, কল্পনার বেগ ও চিন্তার খোরাক দিতে চেয়েছিলেন। তাঁর

ইলাস্ট্রেশনের উদ্দেশ্য ছিল তেমনই আন্দোলনের ভিতর দিয়ে একই সঙ্গে দুটি জিনিসেরই স্বাভাবিকচিত্রিত চরিত্রগুলির প্রতি। শিল্পের কল্পনা উদ্দীপিত করা ও স্বজনধর্মিতার দিকে এগিয়ে দেওয়া। এই কাজে তিনি অনর্থক অলঙ্করণ ও ভাবালুতা বর্জন করেছিলেন। অলঙ্করণ ও ভাবালুতা কল্পনার বেগকে শিথিল করে। উপরন্তু ভাবালুতা চিত্তকে যেমন আচ্ছন্ন করে তেমনই অলঙ্করণ অভ্যুজ্ঞির দিকে যেতে পারে। অপ্রয়োজনীয় রূপের বাহ্যতা ও গৌণ সাজসজ্জা তাঁর ছবিতে স্থান পায় নি। তাঁর লক্ষ্য ছিল লেখা ও ছবির সম্মিলিত সংহতির দিকে, এবং

একই সঙ্গে দুটি জিনিসেরই স্বাভাবিকচিত্রিত চরিত্রগুলির প্রতি। মূল বিষয়কে তিনি কোনো অনাবশ্যক সংযোজন দিয়েও বিচ্ছিন্ন হতে দেন নি। উদ্দাম কল্পনা যাতে উদ্দেশ্যহীন না হয়, এ বিষয়ে তিনি সজাগ ছিলেন। রূপকল্পনা, রূপচরন, রূপসম্মিলন, রেখা ও বর্ণের ব্যবহার—ছবির এই সমস্ত উপাদান ব্যবহারে তিনি সংযমের পরিচয় দিয়েছিলেন। এই কারণে তাঁর ছবি কখনোই আমাদের মূল লক্ষ্য থেকে বিচ্যুত করে না।

- ১। বলেন্দ্রনাথ ঠাকুর; 'রবিবর্মা', সাধনা, অধ্বিন-কার্তিক, ১৯০০
- ২। 'চিত্র পরিচয়', প্রবাসী, অগ্রহায়ণ, ১৯১৪
- ৩। চাঁকল্ল বন্দ্যোপাধ্যায়: 'চিত্রপরিচয়', প্রবাসী, কার্তিক, ১৯১৭
- ৪। অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও রাণী চন্দ্র: জোড়াসাঁকোর খারে, অবনীন্দ্র রচনাবলী, প্রকাশনবন, পৃষ্ঠা ১. ১৯৭৫, পৃ. ২৫৮
- ৫ ও ২। বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়: আধুনিক শিল্পশিক্ষা, বিশ্বভারতী, ১৯৭২, পৃ. ৫৪
- ৬। Bisnath Dey & John Irwin: Jamini Roy, Indian Society of Oriental Art, 1944, p. 3
- ৭। বিষ্ণু দে: 'জামিনী রায়', সাহিত্যের ভবিষ্যৎ, সিগনেট, ১৯৫২, পৃ. ২০
- ৮। বিষ্ণু দে: 'শ্রীমদ মজুমদারের লব্ধ', অখিষ্ট
- ৯। Klaus Fischer: 'The Calcutta Group', Marg, No 4, 1953, p. 69
- ১০। হুম্বার রায় 'শিল্পে অতীতি', 'ভাবতীর চিত্রশিল্প', বর্ণমালাভাস ও বিবিধ প্রবন্ধ, সিগনেট, ১৯৫৩
- ১১। Peter and Linda Murray: The Penguin Dictionary of Art and Artists, p. 66
- ১২। Sam Hunter: Modern French Painting, Dell p. 199-200; The Penguin Dictionary of Art and Artists. p. 170-171
- ১৩। A. K. Coomaraswamy: The Aims of Indian Art, Broad Campden, 1908
- ১৪। Interview with J. Cousins, Rupam, July 1922
- ১৫। A. K. Coomaraswamy: The Dance of Shiva, Asia, 1956, p. 44; 'The Traditional Conception of Ideal Portraiture,' Christian and Oriental Philosophy of Art, Dover, 1956, p. 117
- ১৬। 'সত্যী', প্রবাসী, জ্যৈষ্ঠ, ১৯১৫
- ১৭। 'সম্পাদকীয়' প্রবাসী, মাঘ, ১৯১৫
- ১৮। 'অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের চিত্র', প্রবাসী, বৈশাখ, ১৯১১
- ১৯। অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও রাণী চন্দ্র: ঘরোয়া, রচনাবলী, পৃষ্ঠা ১, পৃ. ৭৪
- ২০। ed. P. Neogy: 'Art and Tradition', Rabindranath Tagore on Art & Aesthetics, Longmans, 1961, p. 58-64
- ২২। Percy Brown: Indian Painting, Y. M. C. A. 1956, p. 65.

সহায়ক বই/পত্রিকা

- ১। Philip James: English Book Illustration 1800-1900, King Penguin, 1947
- ২। Surendranath Dasgupta: Fundamentals of Indian Art, Bharatiya Vidya Bhavan, 1954
- ৩। Travellers in the East, Sandoz (India), 1965
- ৪। হুম্বার সাহিত্য সমগ্র, খণ্ড ১ ও ২. আনন্দ
- ৫। 'সংশোধন' পত্রিকা: উপেন্দ্রকিশোর ও হুম্বার রায়-সম্পাদিত সংখ্যা।

অবিনীত সোমদাস

প্রবন্ধ সুকুমার রায়

সুকুমার রায় মাত্র কয়েকটি প্রবন্ধ লিখেছিলেন। জীবন নামক 'অসমাপিকা ত্রিয়া'র প্রসঙ্গ স্বীকৃতি এবং মানব অস্তিত্বের জীবন্ত প্রবাহকে স্পর্শ করার জন্য তাঁর আকৃতি প্রবন্ধগুলিকে অনন্ততা দান করেছে।

অত্যন্ত পরিভ্রমের বিষয় যে সুকুমার রায় প্রবন্ধ রচনার বিশেষ অবকাশ পান নি। ননসেন্স ডার্স বা আপাত অসংলগ্ন সৃষ্টিছাড়া বিষয়বস্তু নিয়ে কল্পনার ঐচ্ছজালিক সন্মোহ রচনায় তাঁর অনন্যসাধারণ সফলতা বাংলার—শিক্ষিত বাঙালীর—ঘরে ঘরে পুরাকাহিনীর মর্যাদায়, বিস্ময়ে সমতায় প্রচ্ছন্ন সূপ্রতিষ্ঠিত। সেই উত্তরের আনন্দে বিভোর শিশুমন, এবং বয়স্ক মনও, সব সময় সচেতন থাকে না যে বিভ্রানের উৎসাহী পাঠক ও ছাত্র হিসাবে তিনি অনুসঙ্গিৎসু বিশ্লষণী মননেরও অধিকারী ছিলেন। উত্তরের রসে একদিকে যেমন তিনি সকলকে উন্মুসিতভাবে মাতিয়েছেন, তেমনি 'সম্পদ'-এর পাতায় উপহার দিয়েছেন বিভ্রানীদের জীবনী ও উদ্ভাবনের মানবিক গুরুত্বপূর্ণ কাহিনী। একই সূত্রে গেঁথেছেন জিজ্ঞাসার কৌতূহল আর উত্তরের লাগামছাড়া স্বকৃতি।

অবশ্য, কল্পনার মধ্যেই প্রচ্ছন্ন থাকে মননের সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনা। সেই মন গদ্যের সৃষ্টি-কর্তামোর আশ্রয়ে অভিযুক্তি লাভ করার সুযোগ পেয়েছে কম, তাঁর গদ্য প্রবন্ধের সংখ্যা খুবই অল্প। কিন্তু যখনই ঐ মন গদ্যের শৃঙ্খলার আশ্রয়প্রকাশ করেছে তখনই দেখা গেছে যে মননশীল গদ্যরচনার তাঁর দক্ষতা কোন অংশেই

ন্যূন ছিল না। বরং এই ধারণাই সুস্পষ্ট হয় যে, যদি এই বিভাগে আরও কিছু সময় তিনি ব্যয় করতে পারতেন তাহলে নিঃসন্দেহে প্রবন্ধকার রূপেও তিনি বিরল প্রতিষ্ঠা অর্জন করতে পারতেন।

যে অল্প ক'টি প্রবন্ধ তিনি রচনা করে গেছেন তার প্রাথমিক পরিচয় গ্রহণ করলেই একটি সচেতন, গতিশীল এবং ঐতিহাসিক রূপান্তরের বোধসম্পন্ন মনের সাক্ষাৎ লাভ করা যায়। এই মন কালের প্রবহমান রূপটি সম্পর্কে যথেষ্ট সজাগ ও উৎসুক। এক জায়গায় তিনি লিখেছেন, “সৃষ্টিপ্রবাহের মধ্যে যে একটা নিরবচ্ছিন্নতা দেখা যায়, যাঁহা সমস্ত জগৎকে দেশে ও কালে খণ্ডিত করিয়াও, সংযোগসূত্ররূপে সমগ্র অখণ্ডতা ধরিয়া রাখিয়াছে” বিশেষ স্থানে ও কালে আবদ্ধ জড় মন তা উপলব্ধি করতে পারে না। কারণ, চেতনার কর্ষণ হয় অবরুদ্ধ নতুবা পর্যাপ্ত হয় নি। মানব অস্তিত্বের মধ্য একটি আশ্চর্য গতিপ্রাণতা লক্ষ্য করা যায়, যা কোন বিন্দুতেই এসে বিশ্রাম গ্রহণ করে না। সেই অস্তিত্বকে যদি সাধারণভাবে শুধু জীবন বলে অভিহিত করা যায়, তাহলেও অর্থগত কোন বিষয় দেখা দেয় না। সেই অবিভক্ত গতিপ্রাণতার জন্য সুকুমার

রায় জীবনেরও একটি বিশেষ অর্থবহ তাৎপর্য গ্রহণ করেছেন। বলেছেন,

কিন্তু জীবনেরও একটা রূপ আছে, সেটা হচ্ছে অসমাপিকা ক্রিয়ার রূপ।.....অসমাপিকা হলেও ক্রিয়াপদটি অকর্মক নয়, কারণ ওর একটি উদ্দিষ্ট কর্ম আছে এবং সেই কর্মটি হচ্ছে আর্ট।

ঈশ্বর লক্ষ্য সূত্রে রচিত এই প্রবন্ধটিতে জীবনের সৃষ্টিশীলতার লক্ষ্য হিসেবে নির্দিষ্ট হয়েছে আর্ট, অথবা শিল্পের সুসমামলিত জীবন। আসল কথা, সৃজনধর্মী মনন যদি পূর্বোক্ত ঐ অসমাপিকা ক্রিয়াপদটির আন্তর সম্পদ উপলব্ধি করতে সমর্থ হয় এবং ব্যবহারিক ক্ষেত্রে এর প্রয়োগ সাধনে সমর্থ হয়, তাহলে ব্যক্তিক উপলব্ধি এবং শিল্পের সমস্যা অনেকাংশে মীমাংসিত হয়ে যায়।

কিন্তু, এক্ষেত্রে সর্বাধিক প্রবল অন্তরায় চেতনার পরাভূত অবস্থা, যা গতিহীন ভাষার প্রাণহীন আশ্রয়ে নিশ্চিন্ত বসে থাকে। মানুষের ভাষা তার মনের সার্থক দর্পণ কিনা, বা চিন্তাকে যথাযথ প্রকাশ করতে পারে কি না, অথবা চিন্তা-নিরপেক্ষ ভাষার গৌরব কতটুকু, ইত্যাদি বিষয়ে নানাপ্রকার অভিমতের অস্তিত্ব থাকা সম্ভব। এ প্রসঙ্গে সুকুমার রায়ের সিদ্ধান্ত সুস্পষ্ট। তাঁর আপন কথায়, “ভাষা যে নিজের অর্থগৌরবেই সত্য, এ কথা ভুলিয়া সে যখন কেবল শব্দগৌরবে বড় হইতে চায়, তাহার অত্যাচার অনিবার্য। চিন্তা কোনোদিনই শব্দের দ্বারা নিঃসন্দেহরূপে ও সম্যকরূপে ব্যক্ত হইতে পারে না। সেইজন্যই এক-একটা সত্যকে পঞ্চাশবার পঞ্চাশরকম ভাষায় পঞ্চাশদিক হইতে দেখার আবশ্যক হয়।” আসল সমস্যা হলো, শব্দ ও অর্থের, অথবা শব্দ ও চিন্তার পারস্পরিক সম্পর্ক ও সংশ্লেষের গতিশীলতা অক্ষুণ্ণ রাখা। তা বজায় থাকলেই “সৃষ্টিপ্রবাহের” নিরবচ্ছিন্নতা ও জীবনের গতিশীলতার সঙ্গে মানুষের ভাষা সংযুক্ত থাকতে পারে।

অপরপক্ষে, ভাষার স্বাভাবিক প্রবণতা হলো গতি হারিয়ে ফেলা। নির্দিষ্ট স্থানকালের বিমুখ্তে বিধৃত মানবিক অভিজ্ঞতা ভাষা অথবা শব্দকে বিশেষ অর্থে মগ্নিত করে, অভিধানে ব্যাকরণে স্থানলাভ করে তা কালক্রমে স্থবিরত্ব অর্জন করে। ব্যাকরণের সূত্র অনুযায়ী যারা জীবনকে গঠন করতে

চায় তারা ঐ নির্দিষ্ট অর্থসীমা কিছুতেই লঙ্ঘন করতে চায় না। ফলে, দেখা দেয় এক ধরনের নিষ্প্রাণ শব্দরতি, শব্দের নিকট প্রব্রহ্মীন আত্মনিবেদন। এর ফল দাঁড়ায়, সুকুমার রায়ের কথায়, “মানুষের চিন্তা আপনার উদ্দিষ্ট সার্থকতাকে ছাড়িয়া কতকগুলি বাক্যের আশ্রয়ে নিশ্চিন্ত থাকিতে চায়।” “ভাষারূপ বাহনটার খাতিরে চিন্তা কেমন করিয়া পশুত্বলাভ করে।” ভাষার অত্যাচার, সম্ভবত বলা উচিত শব্দের সম্মোহ, চিন্তাকে বিপথে চালিত করে। শব্দের খাঁচায় আবদ্ধ চিন্তা ‘অসৌজন্যিক দ্বৈতত্বের অকার ধারণ’ করে। অর্থাৎ, মননশীল সত্তার মৃত্যু হয়। মানুষের ইচ্ছা-অনিচ্ছার তোয়াক্কা না করে জীবনের অসমাপিকা রূপটি কিন্তু নতুন নতুন অভিজ্ঞতায় বিভিন্ন ধারায় প্রবাহিত হয়, নিজস্ব আন্তর গরজ যদি তার নিঃশেষিত হয়, বাইরের আঘাত তাকে পুনরায় চঞ্চল করে, নতুন লক্ষ্যের প্রতি তার দৃষ্টি নিবদ্ধ হয়। সেইজন্যই নতুন পরিস্থিতি, পরিবেশ ও অভিজ্ঞতার নিরিখে শব্দের প্রাচীন অর্থ অচল, তাই, ভাষাকে নতুন অর্থব্যঞ্জনায়া ও ব্যাতিতে পুনরায় সজীব করে তুলতে হয়। এই দৃষ্টিকোণ থেকেই কোন একটি সত্যকে অথবা নির্দিষ্ট অর্থসীমায় আবদ্ধ বস্তুকে পঞ্চাশরকম দিক থেকে পঞ্চাশরকম ভাষায় পরীক্ষা ও বিশ্লেষণ করার প্রয়োজনীয়তা। এই কথাটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে সুকুমার রায় বুদ্ধিমাণীর ক্ষেত্রে আশ্চর্য কালচেতনতার পর্দা দান করেছেন। যে বস্তুটির উপর তিনি গুরুত্ব আরোপ করেছেন তা হলো, সজীব অভিজ্ঞতার সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ সজীব ভাষা ও চিন্তার উৎসোধন এবং ব্যবহার।

একথা বলার অপেক্ষা রাখে না যে অভ্যাসে পশু মন প্রার্থিত সমন্বয় সাধনে বিমুখ, সূতরাং জীবনসাধনায়ও বিমুখ। অভ্যাস শব্দের মোহে সে কথা বলে, চলেও অবশ্য, কিন্তু স্পষ্ট করে না, অস্তিত্ব বহন করে সত্য, কিন্তু সক্রমক জীবনযাপন করে না। এ কথাটিকে তিনি সুন্দর একটি দৃষ্টান্ত সহকারে ব্যক্ত করেছেন। লিখেছেন, “শব্দের গায়ে চিন্তার ছাঁটছুট যাহা লাগিয়া থাকে তাহাই যথেষ্ট, বাকিটুকু তোমার রুচি ও কল্পনা অনুসারে পরাইয়া লও। ছাত্তার নিচে চটি চলিতেছে দেখিয়া লোকে বৃথিত বিদ্যাসাগর চলিয়াছেন। আমরা দেখি ভাষার ছাত্তা আর চটি, জীবন্ত বিদ্যাসাগরকে

আর দেখা হয় না।”

দেখা হয় না বলই সংস্কারের জুজু সৃষ্টি করা হয়, সৃষ্টি করা হয় জীবন নামক অসমাপিকা ক্রিয়াপদটি সম্পর্কে এক খিটখিট। এই জুজু মানুষের মনকে নিরন্তর পীড়িত করে, মৃত্যু চিন্তার পথ থেকে যেমন তাকে সরিয়ে আনে তেমন সামাজিক দ্বিতাবস্থা বজায় রাখার ব্যাপারেও তা অস্ত্র হিসাবে ব্যবহৃত হয়। অবশ্য, সমাজের স্থিতি অথবা গতি, সংরক্ষণ অথবা রূপান্তর, এই প্রসঙ্গের যে ঐতিহাসিক ব্যক্তি—স কুমার রায়ের প্রবন্ধে তা তেমন প্রত্যক্ষভাবে উপস্থিত নয়। কিন্তু, ব্যক্তিক চেতনাকে বিমূঢ় করে ঐ জুজু যে এক বিরল অচলা-বহুর সৃষ্টি করে সে-বিষয়ে তিনি যথেষ্ট সচেতন ছিলেন। এর বিরুদ্ধেই তাঁর বলিষ্ঠ সমালোচনা, তাঁর প্রতিবাদ। মুখ্যত ‘দৈবেন দেয়ম্’ এবং ‘ভাষার অভ্যাচার’ শীর্ষক প্রবন্ধেও পরোক্ষে তিনি এ প্রসঙ্গে চমৎকার আলোচনা করেছেন। জুজু-তন্ত্রের সামাজিক প্রভাব আমাদের দেশে কী মারাত্মক এক দুঃসহ প্রতিবেশ সৃষ্টি করেছিল, যা এখনও লক্ষণীয়, তা তাঁর আপন ভাষায় প্রথমেই প্রবন্ধ থেকে অংশত উদ্ধার করছি—

এই দুর্ভাগ্য দেশে, জীর্ণতার পরিত্যক্ত কঙ্কাল যেখানে গ্রামের চাইতে অধিক মূল্যে বিক্রীত হয়, এই জুজুতন্ত্রের শাসনও এইখানেই মারাত্মকরূপে প্রবল। এ জিনিষ যে অন্যদেশে নাই তাহা নয়, বাক্য ও চিন্তার ফেটিশ্ সকল দেশে সকল সমাজেই সুলভ। কিন্তু মোহের কবলে এমন নিশ্চেষ্ট নিরাশ্রয়ভাবে মানুষ আর কোথাও পড়িয়া থাকে না। লোকশাসন ও সমাজবিধির অপচার সর্বত্রই আছে কিন্তু তাহার এমন পাকপাকি প্রতিষ্ঠার আড়ম্বর আর সকলখানেই দুর্লভ।

যুগ যুগ ধরে অস্তিত্বশীল অবরুদ্ধ ভারতবর্ষীয় সমাজ সম্পর্কে তাঁর এই অভিযোগ নিয়ে কোনই মতবৈধতা নেই। সেই সমাজের মোহ-আবরণ ছিল করে যাঁরা বহির্গত হয়ে-ছিলেন এবং সৃষ্টি করেছিলেন এক গতিশীলতার বাতাবরণ, তাঁদের সংস্পর্শে, সেই ঐতিহ্যে তিনি লালিত হয়েছেন। কিন্তু, সে-কালের সেই প্রগতিশীলতা মৃত্যুবায়ু চলচললে গন্ধে যথেষ্ট উদার ছিল কি না, সে বিষয়ে তাঁর মনে প্রশ্ন থাকার স্বাভাবিক। কারণ, সাধারণ লোক সমাজের সঙ্গে তাঁর

ব্যক্তিগত সম্পর্ক খুব সহায় ছিল না। হয়তো বা সেখানেও তিনি জুজুতন্ত্রের অস্তিত্ব লক্ষ্য করে থাকবেন। প্রাচীন এবং নবীন উভয়বিধ জুজুতন্ত্রকে সংযুক্ত করলে তাঁর মনোবেদনার গভীরতা অনুমান করা সহজ হয়।

আলোচ্য প্রবন্ধে তিনি ফ্রি উইল এবং ডেটিটনির দ্বন্দ্ব-সমস্যা নিয়ে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। তাঁর প্রতিপাদ্য বিষয় এই যে, পুরুষকার ও অদৃষ্ট এর মধ্যে প্রকৃতই কোন বিরোধ নেই। বিরোধ সৃষ্টি করা হয়েছে, করেছে শতাব্দ্যে অজ্ঞ মানুষেরা এবং তাদের “লৌকিক বুদ্ধি”। বলা বাহুল্য, মানুষের জিতাসু মন আর বোধশক্তিকে হত্যা করতে পারলেই সমাজবিধায়কদের অস্তিত্ব নিরাপদ হয়। তাদের নিরাপত্তার দাবিতে যদি সামগ্রিক জীবন ও প্রাণের গতিশীলতা অবরুদ্ধ হয়, তাতেও তাদের কিছুই ক্ষতির কারণ ঘটে না। বিজ্ঞানও যে তার যুক্তিশৃঙ্খলার সহায়তায় কখনও কখনও এই জুজুতন্ত্র সৃষ্টি করে এই অভিযোগও তিনি উত্থাপন করেছেন। অবশ্য, এক্ষেত্রে বিজ্ঞান বসতে আমাদের ঊনবিংশ শতাব্দীর একওয়ে বিজ্ঞানবাদকে বুঝতে হবে, যে বিজ্ঞানবাদ ছিল অসহিষ্ণু এবং ভৌত নিয়মের অমোঘতায় দৃষ্টিহীন। সেই বিজ্ঞান “চেতনাকে খুঁজিতে আসে নাই, সে শক্তির নিয়মকেই খুঁজিয়াছে, এবং সেই জন্যই পদে-পদেই জীবন্তজ্ঞানের সাক্ষ্য পাইয়াও সে তাহাকে উপেক্ষা করিয়াছে” [চিরঞ্জন প্রস]। মানসিক বন্ধন ও গতি-শীলতার বিরুদ্ধে এই ধরনের আক্রমণ—তা সে কর্মবাদ জন্মান্তরবাদ ইত্যাদি আশ্রয় করেই আসুক অথবা বিজ্ঞানবাদ-কেই আশ্রয় করে আসুক—প্রতিরোধ করাই প্রাণশক্তির লক্ষণ। ব্যক্তিক অভিজ্ঞতার পক্ষে যেমন তা সত্য, সমষ্টিগত বা সামাজিক অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রেও তা সত্য। গভীর আত্মবিশ্বাসের সঙ্গে তিনি লিখেছেন, “যেকোনো দিক দিয়াই জীবনের পথকে উন্মুক্ত করি না কেন, জীবনের অবৈষণাই হউক কি প্রেমের চরিতার্থতাই হউক, জীবনের আপ্রতবুদ্ধি যেখানে আপনার জীবন্ত প্রবাহকে স্পর্শ করে, সকল ঘণ্টার সকল সন্দের মোহরূপ সেখানেই খসিয়া যায়।”

মোহ আবরণ ভাগ এবং জীবনের জীবন্ত প্রবাহকে স্পর্শ করা—এই হল ব্যক্তিক অনুভবের মানস-জীবনের অবিচ্ছিন্ন। জিতাসুর ক্ষেত্রে এর উদ্বোধন এবং ব্যবহারিক আচরণে এর

প্রতিক্রিয়ায় তাঁর কাম্য। এই সত্য উপলব্ধি ও বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে এমন একটি মনের পরিচয় লাভ করা যায়, যে মন কোন গোষ্ঠীবদ্ধ চিন্তার সংকীর্ণতা দ্বারা পীড়িত নয়, যে মন উদার, মুক্ত। বলা নিঃপ্রয়োজন, সুকুমার রায়ের আমলে তত্ত্ব-আলোচনার ঐতিহাসিক-সামাজিক প্রেক্ষিত ব্যবহার বিশেষ লক্ষ্য করা যায় না, তিনি নিজেও সে প্রেক্ষিত গ্রহণ করেন নি। তিনি বুদ্ধিমাণীয় জিজ্ঞাসার ক্ষেত্রে নিজেকে আবদ্ধ রেখেই তত্ত্ববিচার করেছেন, তত্ত্বের সামাজিক পশ্চাৎপটকে বিচারের অন্তর্ভুক্ত করেন নি। তথাপি, জীবন নামক অসমাপিকা ক্রিয়ার প্রসঙ্গ স্বীকৃতি এবং মানব অভিজ্ঞতার জীবন্ত প্রবাহকে স্পর্শ করার জন্য তাঁর আকৃতি তাঁর রচনাকে অনন্যতা দান করেছে। একটি সজীব মন ও চিন্তার স্পর্শ সত্যই পাঠককে “চমৎকৃত” করে।

‘বর্ণমালা’ শব্দ ও বিবিধ প্রবন্ধ’ গ্রন্থে সুকুমার রায়ের দুটি ইংরাজী রচনা স্থান পেয়েছে। একটি রবীন্দ্রনাথ-বিষয়ক। অপরটি ‘দ্য বারডেন অব দ্য কমন ম্যান’। সাধারণ মানুষকে সর্বপ্রকার মানবিক সঞ্চয় থেকে বঞ্চিত করার ফলে মানুষের সভ্যতা-সংস্কৃতিতে যে দ্বৈততার উদ্ভব, যুগ যুগ ধরে যা সভ্যতাকে বিদীর্ণ করে আসছে, স্বভাবতই দ্বিতীয় প্রবন্ধটিতে এর উল্লেখসময় আলোচনা প্রত্যক্ষ করা যায়। তবে, মানব অভ্যুদয়ের স্বীকৃতিতে পূর্ণ তাঁর মন এই ভেবে নিশ্চিত যে, সাধারণ মানুষ আজ জেগে উঠছে আর তা-ই মথেন্ট [he has “positively appeared--that is enough”]। রবীন্দ্র-সাহিত্যের ভাবসম্পদ-সম্পর্কিত আলোচনায় ঐ আমলের পাঠকদের মধ্যে যে প্রবণতা প্রত্যক্ষ করা যায়, সুকুমার রায়ের আলোচনাও তার প্রতিফলন নয়, দেশকালান্তরিত যে পূর্ণতার

কল্পিত আশ্বাদনে তাঁরা তৃপ্ত হতেন, সেই তৃপ্তির স্বাক্ষর এখানেও বিদ্যমান। সেই একই আনন্দ, বিশ্বচরাচরব্যাপ্ত মুক্তির আনন্দ, চৈতন্যে স্থিতি। এই আলোচনার অভিনবত্ব বিশেষ নেই, কিন্তু অভিনবত্ব আছে একটি মন্তব্যে। তা হলো, ঊনবিংশ শতাব্দীর পটভূমি পর্যালোচনা করতে গিয়ে তিনি প্রথম আমলের ইংরেজী-শিক্ষিত বাঙালিদের সম্পর্কে একটি বিস্ময়কর মন্তব্য করেছেন, বলেছেন, ওঁরা ছিলেন প্রতিক্রিয়াশীল এক গোষ্ঠী, ভয়ংকর রকমের হিন্দু-বিরোধী ও জাতীয়তা-বিরোধী। [The immediate consequence of this English education was the disastrous uprising of a group of reactionaries, violently anti-Hindu and anti-national in attitude.] ইয়ং বেঙ্গলদের সম্পর্কে সচরাচর বিদ্রোহী অভিধাটিই ল্যবহাত হয়ে থাকে, সুকুমার রায় নির্দিষ্টায় তাঁদের বলেছেন প্রতিক্রিয়াশীল। এই অভিমত সর্বজনগ্রাহ্য হোক বা না-হোক, এটি যে অভিশপ্ত শাপিত এবং মর্মভেদী সে-বিষয়ে সন্দেহের কোন অবকাশ নেই। ঔপনিবেশিক ভারতবর্ষের বিবর্তন এবং সাম্রাজ্যবাদ-সৃষ্ট বুদ্ধি-জীবীদের চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য, জীবনদর্শন, রাজনৈতিক ভূমিকা, ইত্যাদি গয়ালোচনা করলে এই মন্তব্যের স্বপক্ষে কিছু সাক্ষ্য-প্রমাণও উদ্ধার করা যেতে পারে। ঐ ভূমিকা সম্পর্কে তাঁর যে কোন মোহ ছিল না, তা-ই তাঁর বুদ্ধিমাণীয় স্বকীয়তার সাক্ষ্য বহন করছে।

যাই হোক, এইসব রচনা থেকে প্রাবন্ধিক সুকুমার রায় সম্পর্কে একটি মনোরম চিত্র উদ্ভাসিত হয়, এখানে স্থিতিশীল মননের সঙ্গে সংযুক্ত হয়েছে যুক্তিনির্ভর মনস্কতা, গতিশীলতার সঙ্গে সংস্কারমুক্ত চৈতন্য, যা আধুনিক মানসভঙ্গির জনক।

সুকুমার দে

বিভূষণের গদ্য : সুকুমার কৌলিক

সুকুমার-রচিত ছ'টি প্রবন্ধে গদ্যশৈলী এ প্রবন্ধে আলোচ্য। এই প্রবন্ধগুলি মাঝামাঝি সমাজে ও ব্যক্তিগত অগ্রগতিতে বিবর্তিত একটি হোমবুদ্ধি জাগি'য়ছিল সুকুমার, মূল প্রবন্ধগুলিকে সৎসর্গ সামনে জাগির করেছিলেন। এ কারণে তাঁর গদ্যশৈলী ছিল বিষয়মুগ্ধ : কোথাও তা বিস্তারিত প্রয়োগে বাস্তব, কোথাও সংযত আবেগ গম্ভীর, কোথাও পবিত্রিত শব্দে নতুন বাস্তব সঞ্চার সার্থক।

সুকুমার রায়ের বহু রচনার উদ্ধৃতি আমাদের মুখে মুখে ফেরে। শিশু কিশোর তাঁর কবিতা আবৃত্তি করলে আমরা আনন্দ পাই। অথচ তাঁর গদ্য বা কাব্যভাষা কোন্‌ গুণে আমাদের মন কাড়ে, তার হৃদয় রাখি না। সৃষ্টির জগতের রসগ্রহণে আমাদের ক্লাস্তি নেই। কিন্তু তার উপাদান বিচার, তার বিশেষ প্রকাশকৌশলের আলোচনায় রসের অমৃতপাত্র টুকরো টুকরো হয়ে ভেঙে যাবে, এমন একটা ভয় বোধ হয় সুকুমার সম্পর্কে আলোচনায় অনাগ্রাহী করে। আমরা তাঁর গদ্যের অনিবার্য আকর্ষণ কোনখানে, ব্যক্তিত্বের নানা দিক কিস্তাবে গদ্যে প্রতিফলিত হয়েছে, তার খোঁজ নিতে চাই। এগুলো জানতে হলে শব্দ-বাক্য-অনুচ্ছেদ-পরিচ্ছেদের স্তরগুলো পেরিয়ে যেতে হয়। লেখক কতটা ব্যাকরণ মানছেন বা ভাঙছেন, তার মধ্যে নিজের ভুবন তৈরী করছেন, এটা উপাদানের বিশ্লেষণ। সচেতন সামাজিক মন ওরই ফাঁকে নিজের অভিজ্ঞতা, দর্শনের বীজ বুনেন দেয়। এরকম একটা পরিচয় নেওয়া কঠিন কাজ। শৈলী আলোচনার মধ্যে লেখকের পরিচয় আঁকতে না পারলে কিরকম বিপদ ঘটতে পারে, তার কিছু উদাহরণ নেওয়া থাক।

সমালোচক বা গদ্যের ঐতিহাসিক একজনের রচনা পড়ে ফতোয়া দেন—খাঁটি, সরল/জটিল, অনলংকৃত/অলংকৃত। এ-জাতীয় বিশেষণ বিচারের কাজ হাল্কা করে। কিন্তু রচনার গভীরে এর প্রবেশ নিষেধ। এগুলি আসলে মন-গড়া কিংবা ব্যাকরণের অলংকার-প্রভাবের ছায়া। আবার যখন বলি ওঁর গদ্য সহজ/কঠিন, তখনও নিজের অলস মানসিকতার প্রতিচ্ছায়া দেখতে চাই।

পাঠকের সঙ্গে লেখকের যোগাযোগ একটি প্রয়োজনীয় বস্তু। কিন্তু এর জন্য লেখক নিজের ব্যক্তিত্বকে বিসর্জন দিয়ে সাংবাদিক-গদ্যের স্তরে নেমে আসতে পারেন না। বিপরীতে, সুখীন্দ্রনাথ বা কমলকুমারের গদ্যের দুর্বোধ্যতা আমাদের রসালো আলোচনার বিষয়। এঁরা যে প্রচলিত গদ্যপথ ছেড়ে নিজের স্বাধীন ও সৃষ্টিকে অন্যতর করেছেন, এটা এড়ানোর চেষ্টা কঁড়ের পক্ষেই সাজে। সুকুমার রায়ের কাব্যভাষার আলোচনায় (প্র. এই সংকলনের 'আবোলভাবোল'-এর কাব্য-ভাষা/ভারতী সেন) দেখা গেছে যে এতে ব্যাকরণ-মানা ব্যাকরণ সংখ্যা বেশী। অথচ তাঁর কবিতা যেখানে পৌঁছে দেয়, সেখানেই অব্যাকরণেরই খেলা। এখানেই শৈলীসজ্জানের গুরু।

এ যেমন বিশেষণবাদের নিজেকে বা পাঠকদের ঠাকানোর চেষ্টা, তেমনি গদ্যশৈলী (ভাষণ, কথোপকথন, লিখিত) নিয়ে বিশেষজ্ঞদের মতামত দেখা যেতে পারে। আরিস্ততলের বলা প্রেত, মিডল, লো স্টাইল আদালতে, বিশ্রামাগারে বা স্নানাগারে জুরীদের ভাষাব্যবহারের স্থানভেদের উপর ভিত্তি করে। কিন্তু তিন স্থলে যারা কথা চালাচ্ছেন, তাঁদের বিশেষ বাক্‌ডিস্ট্রি (Register) অমিশ্র হতে পারে না। ওয়াশটনের পেটারের 'অপূর্ব শব্দতত্ত্ব', মিডলটন মার্লির 'খাঁটি স্টাইল'-তত্ত্ব, কুস্তকের 'বক্তোক্তিবাদ', নথু'প ফ্রাইয়ের শিষ্ট/লৌকিক ভাষাভেদ মতটা মন্থন বা সাধারণ, ততটা তন্ময় নয়। এগুলো হয় অব্যাক্তির দোষে দোষী কিংবা উল্লজ রাজার পোশাকধারণার মতো।

আর কিছু আলোচক আছেন যারা লেখককে বিদেশী মার্কা না দিতে পারলে অপ্রস্তুতিবোধ করেন। ফলে আমরা পাই বীরবলের ফরাসি, কিংবা সুধীন্দ্রনাথের জার্মান স্থাপত্যধর্মী গদ্য লেবেল। সুকুমার রায়ের ছোটদের রচনাকে কেউ যদি লায়রী বলতে চান, তাহলে আমরা কম বিপদে পড়ি না। পাশাপাশি তাঁর বড়োদের জন্য লেখাকে কি বলবেন এঁরা, তা জানি না। বাংলায় ফরাসী, জার্মান বা লায়রী তৎ এলে সেটা বাংলা থাকে কিনা এটা ভাবা উচিত। সুকুমার একটু ডিম্ব সুরে এই ধরনের অহেতুক নিরর্থক নামকরণের বিরুদ্ধে বলেছেন 'ভাষার অত্যাচার' প্রবন্ধে।

পাঠক এতদ্রূপে হতাশ হয়ে বলতে পারেন, তাহলে গদ্য-শৈলী কি? গদ্যবয়স, শব্দের বীপ্সা-গণনা (Frequency counting), প্রসঙ্গ ও ভাষার সমঝোতা, নূতন শব্দ সৃষ্টি, পুরোনো শব্দে নূতন মাত্রা যোগ, বক্তব্যের ভিন্নতায় লেখক সবসময় গদ্যমানকগুলি পাঠাতে বাধ্য। তাহলে কি এগুলো নিয়মহীন? তাও নয়। পরিবর্তমান গদ্যশৈলীর রচয়িতার মানস-পটটি যদি সজাগভাবে ধরতে পারি, তবেই তা সার্থক শৈলীবিচার হবে। এ কাজে ভাষাবিজ্ঞান ফ্যালি না নয়। জীবন লেখকের অভিজ্ঞতা, রুচি, মূল্যবোধ, পর্যবেক্ষণশক্তি, জীবনদর্শন সম্পর্কে সমালোচকের পরিচ্ছন্ন ধারণাও দরকার। প্রচলিত ব্যাকরণ, ভাষাজ্ঞান গদ্যের বাইরের গড়ন জানাবে। পাশাপাশি সমালোচকের ব্যক্তিরূপ সজ্ঞানের প্রক্রিয়াও চালু থাকবে। সুকুমারের গদ্যশৈলীতে সেই বহির্গঠন এবং অন্ত-

র্গঠনের পরিচয় কিভাবে আছে, তা দেখবার জন্য আমরা তাঁর বড়োদের জন্য লেখা প্রবন্ধের গদ্য বিশ্লেষণ করব।

আমাদের আলোচনার ছ'টি প্রবন্ধ ব্যবহৃত হয়েছে, যাদের রচনাকাল ১৩৮৭-১৩৯০ বঙ্গাব্দ। তেরো বছরের কালসীমায় লেখাগুলোতে তাঁর গদ্যশৈলী বিষয় অনুসারে, লেখকমনের অপূর্ব প্রতিফলন ঘটিয়েছে। সচল মন ভাষা, দর্শন, দ্বন্দ্ব, দৈব সম্পর্কে আধুনিক জিজ্ঞাসার সৃষ্টি করেছে।

সুকুমার যখন একটি প্রবন্ধের নাম দেন 'ভাষার অত্যাচার' তখন বড়ো বিস্ময় লাগে। বস্তুর নামকরণের ব্যাপারটা যে জোর করে করা, এ নিয়ে ভাষাবিজ্ঞানে একরাস শক্ত শক্ত বই লেখা হয়েছে। সুকুমার এরকম একটা উদাহরণ দিয়ে বিষয়ের মর্ম বেঁধেছেন :

“‘গাধা’ শব্দটা উচ্চারণ করিবারামাত্র দশজন লোকে কোনো চতুত্পদবিশিষ্ট সহিষ্ণু জীবের কথা ভাবিতে লাগিল” (পৃঃ ১০)। এই চতুত্পদী সহিষ্ণু জীবের আরও নমুনা আছে অথচ কোন গুণে ‘গাধা’ তার থেকে আলাদা? কষ্ট করে চেম্বার টোয়েন্টিয়েথ সেঞ্চুরি ডিকশনারীর পাতা উল্টে পাই “a small usually grey, long-eared animal of the horse genus”। এই সংজ্ঞা প্রাণীটিকে খুঁজে বের করার পক্ষে যথেষ্ট কি? সুকুমার তাঁর ভাষা-সচেতনতা থেকে দেখিয়েছেন যে নামকরণ এক ‘আজগুবি কাণ্ড’। কারণ, “নামের সঙ্গে নামীর সাদৃশ্য বা সম্পর্ক যে কোথায় তাহা আজ পর্যন্ত কেহ নির্দেশ করিতে পারে নাই” (ভাষার অত্যাচার, পৃঃ ১১)।

যে বিষয়টি ভাষাবিজ্ঞানীদের কঠোর তর্কের বস্তু, তাকে কয়েকটা কথায় সরস গদ্যে তিনি বলতে পেরেছেন।

চিন্তা ও ভাষার যোগাযোগহীনতা, কতকগুলি বড়ো শব্দের আড়ালে তত্ত্বের ক্যাপসুলরূপ, চিন্তার অস্পষ্টতা বা ‘নীমাংসার ডুডুং’কে মানা সুকুমারের দৃষ্টিতে ভাষার অত্যাচার। তাঁর কথায় :

“এক-একটা কথা আসে অতি নিরীহভাবে চিন্তার বাহন-রূপে। কিন্তু চিন্তার আদর তো চিরকাল সমান থাকে না; সুতরাং তাহার আসনচ্যুতি ঘটিতে কতরূপ? বাহনটা কিন্তু অত্যন্ত সহজে হটিবার নয়; সে তখন একাই চিন্তার ক্ষেত্রে দাপা-দাপি করিয়া আসার জমাইয়া রাখে। ইহাকেই বলি ভাষার

অভ্যাসের" (পৃঃ ২০-২১)। ভাষা-চিন্তার সম্পর্ক, চিন্তার অভাব, ভাষার সর্বপ্রাসিতা আশ্চর্য সংক্ষিপ্ত চারটি বাক্যে সুকুমার প্রকাশ করেছেন। তৎসম শব্দের প্রতি পঙ্কপাত দেখালেও 'আসন্ন', 'হটা', 'দাপাদাপি', 'জমানো' শব্দগুলো চলতি রূপ দিয়েছে। এরকম বিশেষণ বিবেকানন্দ 'বাসালাভাষা' প্রবন্ধে স্নেহদীপ্ত ভাষায় উপহার দিয়েছেন :

"ভাষা ভাবের বাহক। ভাবই প্রধান, ভাষা পরে। হীরে-মোতির সাজ-পরানো ঘোড়ার উপর বাদর বসালে কি ভাল দেখায়?...যত মরণ নিকট হয়, নতুন চিন্তাজতির যত ক্ষয় হয়, ততই দু-একটা পচাভাব রাশীকৃত ফুল-চন্দন দিয়ে ছাপাবার চেষ্টা হয়।"

উনিশ শতকের সাধু ভাষায় যে ভাবনাহীনতা দেখা দিয়েছিল, তারই বিরুদ্ধে বিবেকানন্দর ঐ প্রবন্ধ। বিবেকানন্দের কাছে সাধু ভাষার রূপ যেমন বিরজিকর, সুকুমারের প্রবন্ধটি লেখার মূলে তেমনি কিছু অংকপাতনিক সংজ্ঞার (Notational Term) অপব্যবহার-জনিত ক্ষোভ রয়েছে। ভাষার এই জটিলতা সম্পর্কে সরল ভাষায় সুকুমার লিখেছেন :

শব্দে 'ত্যাগ' বলিতে কি-কি ছাড়িতে উপদেশ দেয় তাহা বুঝি আর নাই বুঝি আমরা ঐ ত্যাগ শব্দটার সঙ্গে ছাড়ার সংস্কারটুকু ধরিয়া রাখি। অমুক সংসার ছাড়িয়া গলাইয়াছেন, তিনি ত্যাগী, অমুক এত টাকা দান করিয়াছেন, তিনিও ত্যাগী। কর্মকলাসক্তি কিছুমান্ন কমিল না, দেহাশ্ববুজির জড় সংস্কার ছুটিল না, প্রভুত্বের অভিমান ও অহংকার গেল না, অথচ শাস্ত্রবাক্যেরই দোহাই দিয়া 'ত্যাগের মাহাত্ম্য' প্রমাণিত হইল। (ঐ, পৃঃ ২২)

সাধারণ, নিরীহ একটা শব্দের মোহ আমাদের ভাবপ্রকাশকে কিভাবে হাস্যকর করে তোলে, তার উদাহরণ তিনি শাপিত পদ্যের আশ্রয়ে কুটিয়ে তুলেছেন। 'ক্যাটাগোরিক একশন', 'সোমনিফেরাস্ ক্রিস্টিপ্লস্', 'মারা', 'অবিদ্যা' প্রভৃতি শব্দের আড়ালে যুক্তির প্রতিষ্ঠা হয় না। আমাদের চিন্তার দীনতা সম্পর্কে তিনি দুটো বাক্যে লিখেছেন :

আশ্চর্য, ধর্মতত্ত্ব, ঈশ্বরতত্ত্ব প্রভৃতি বিষয়ে এক-একটা কথার সঙ্গে মানুষের সঙ্গত অসঙ্গত নানা প্রকার সংস্কার এমনভাবে জড়িত থাকে যে এক-একটা শব্দ প্রতিষ্ঠার

সঙ্গে-সঙ্গে প্রত্যেক মানুষের অলঙ্কিতে এক-একটা ব্যক্তিগত সংস্কারের প্রতিষ্ঠা করা হয়। ধর্ম বলিতে, আত্মা বলিতে, হাজার লোকে হাজার রকম অর্থ করে, অথচ এই কথাগুলি লইয়া লোকে এমনভাবে মারামারি করে যেন অর্থ সম্বন্ধে আর কোনো মতান্তর নাই। (ঐ, পৃঃ ২৫)

এখানে দুটো বাক্য আছে। প্রথম বাক্যটির আবার মূল ও উপ—দুই অংশ। 'যে'...থেকে যে বাক্যাংশের শুরু সেটি হল প্রথম অংশের প্রতিক্রিয়ার ফলস্বরূপ। আবার দ্বিতীয় বাক্যে 'অর্থ'...থেকে যে অংশ সেটি বৈপরীত্যসূচক। কিন্তু প্রথম বাক্যের অর্থ বুঝতে যদিও আমাদের সময় লাগে, দ্বিতীয়টি তার চেয়ে কম সময়ে লেখকের মনোভাব জানিয়েছে।

সুকুমারের পদ্য শৈলীর উপর উনিশ শতকী রামেন্দ্রসুন্দরের অশ্লমধুরে মেশানো তৎসম শব্দের শৈলীর প্রভাব কম নয়। যেমন,

পুরানে লেখে গজবেরা বাক্যভোজী, তাহারা নাকি শব্দ আহার করিয়া থাকে। এক হিসাবে, গজবত্রণীর জীব আমাদের মধ্যে বড় কম নয়।...বিচারবুদ্ধির পাদুকাংশে বাক্যমাত্রসার গ্রীহাজীর্ণ সংস্কারগুলির অপঘাত-মৃত্যুর আশংকা করিয়া আমরা এক-একটা শিখানো মূলিকে অতিরিক্ত যত্নের সঙ্গে যুক্তিতর্কসন্দেহের কবল হইতে বাঁচাইয়া রাখি। (ঐ, পৃঃ ২৭)

বেশ কিছু উপমা আছে। তৎসম শব্দও বিস্তর। কিন্তু সাধু পদ্যের বাঁধন ডেঙে যে বক্তব্য প্রকাশ পেয়েছে, তা যেন মনের উপর চাবুক পড়ার মতো। সমস্ত প্রবন্ধটিতে ভাবপ্রকাশকে মনোপ্রাহী করার জন্য পরিমিত পদ্যভঙ্গির আশ্রয় তিনি নিঃস্বত্ব।

যুক্তি, বুদ্ধি, বিজ্ঞানের পূজারী সুকুমার কখনও কখনও একই শব্দকে বারবার ব্যবহার করেন একই বাক্য বা অনুচ্ছেদে। এও কি তাঁর বলা 'শব্দের মোহ', না বিশেষ কোনো প্রকাশকৌশলের অঙ্গ? যেমন,

যেখানে মানুষ সৌন্দর্যবোধকেই, শিল্পের উৎস বলিয়া বুঝিয়াছে, সেইখানেই সৌন্দর্যের সন্ধান পড়িয়া গিয়াছে, সৌন্দর্য-পিপাসু মানুষ শিল্পরচনায় অন্য প্রকৃতির রাজ্যে ঘুরিয়া-ধুরিয়া সৌন্দর্যের চরন করিয়া বেড়াইয়াছে।

সৌন্দর্যের আলোচনা, সৌন্দর্যের সাধনা, সৌন্দর্যের ধ্যান, আলোকের মহিমায় সৌন্দর্য, ছায়ার রহস্যে সৌন্দর্য, বর্ণের বৈচিত্র্যে সৌন্দর্য, দেহের গঠনে সৌন্দর্য, প্রকৃতির নিৰ্বাত গাভীরে সৌন্দর্য, পতির মৃদুচঞ্চল হৃদয়ের মধ্যে সৌন্দর্য। এমনি করিয়া মানুষ বাহিরের সৌন্দর্যকে তন্ন-তন্ন করিয়া অব্বেষণ করিয়াছে, সাধনের ভিতর দিয়া, অনুভূতির ভিতর দিয়া, গভীর যোগের ভিতর দিয়া, সৌন্দর্যের পরিচয় গ্রহণ করিয়াছে, কখনো বিরাতভাবে তাহার সমগ্রতাকে, কখনো খণ্ড-খণ্ড করিয়া তাহার বিশেষ-বিশেষ প্রকাশকে আয়ত্ত করিতে চেষ্টা করিয়াছে। (চিরন্তন প্রশ্ন, পৃঃ ৪১)

তিনটি বাক্যে 'সৌন্দর্য' শব্দটি এসেছে পনেরোবার। লেখক জোর দিয়ে বারবার শব্দটি ব্যবহার করেছেন এই কারণে যে সৌন্দর্যবোধের নানা মহলের কথা তিনি বলতে চান। দ্বিতীয় বাক্যে সৌন্দর্য যেমন প্রধান শব্দ (তিনবার), তেমনি সৌন্দর্যের বিভিন্ন রূপ খোঁজার পরিপ্রেক্ষিতে ছটি ক্ষেত্রে তা পরে এসে পাঠকের তত্ত্বাবধানকে উদ্দীপ্ত করে। এখানে দশটি 'সৌন্দর্য' শব্দ একটি ভালিকা নয়, বরং সচেতনভাবে নিজের ডাবনা উপস্থাপনের কৌশল। তৃতীয়বাক্যে সুন্দরের সজ্জান মানুষ কিভাবে স্থির করে, তারই গতিশীল বর্ণনা আছে অসমাপিকা ক্রিয়ার সাহায্যে।

ভাষ্যের মতো গদ্যভঙ্গি সংযত আবেগে ব্যঞ্জনামুখর। তাঁর এরকম একটি গদ্যভঙ্গির উদাহরণ নেওয়া যাক :

তোমার শিল্পের নিরম, তোমার কাননস্ অফ আর্ট, তোমার সৌন্দর্যের সংস্কার, তোমার ট্র্যাডিশনের নজীর, তোমার ইচ্ছা-অনিচ্ছা, যেখানে তুমি দাসত্ব লিখিয়াছ, সব ডাঙিয়া কেবল বিদ্রোহের পতাকা তুলিয়া রাখ। দেখিবে এই নিৰ্মমতার মধ্য হইতেই পরমতত্ত্ব প্রকাশিত হইবে। কাহাকে অসুন্দর বলিয়া শিল্পরাজ্য হইতে নিৰ্বাসিত করিতে চাও ? (ঐ পৃঃ ৪৩)

রবীন্দ্রনাথের গদ্যভঙ্গিও সুকুমারে পাওয়া যায়। ঐ একই প্রবন্ধে উপলব্ধির গদ্যপ্রকাশে তিনি রবীন্দ্রনাথকে যেনে চলেন তাঁর কবিতাসুচু :

কেবল সেই আমিই আমি নই। এই সকল যাহার ছায়া আমি সেই সত্য বস্তু, আমার জীবনম্রোতর অনিত্যতার

মধ্যে নিত্যরূপে আমিই বর্তমান, আমার অন্তর্নিহিত পূর্ণতার আদর্শের মধ্যে আমি, আমার জীবনের মূলগত সুখ-দুঃখাতীত আনন্দের মধ্যে আমি—

যে আমি স্বপনমুরতি গোপনচারী

যে আমি আমারে বৃথিতে বৃথাতে নারি—

সেই আমিই প্রকৃত আমি। (ঐ, পৃঃ ৪৯)

পরিচিত শব্দের নব্যব্যবহারে গদ্যভাষার সবলতা আনা তাঁর গদ্যশৈলীর আরেকটি বিশেষত্ব। যেমন,

অস্পষ্টতার আবরণ দিয়া মানুষ জীবনের সকল ক্ষেত্রেই নানারকম জুজু পুষিয়া থাকে। কতকগুলি পরিচিত নাম বা দু-দশটা প্রচলিত বচনকে গাভীরের মুখোশ পরাইয়া এমন বড়-বড় আসনে বসাইয়া রাখে যে তাহাদের সম্বন্ধে তর্ক-বিচারের চেষ্টাও বেয়াদবির নামান্তর বলিয়া গণ্য হয়।... তকস্থলে প্রতিপক্ষের মুখ বন্ধ করা যখন আবশ্যক হয়, তখন এইরূপ দু-একটি জুজুকে অকস্মাৎ আসরে নামাইলে, তাহাৎ ফলটি হয় ঠিক চলত রেলগাড়ীর মুখে লালবাতি দেখে ইবার অনুরূপ। (দৈবেন দেয়ল্, পৃঃ ৫১)

'সুপারসিটশন' শব্দের বদলে জুজু প্রয়োগ আশ্চর্যভাবে সাধারণ শব্দটির মাত্রা বাড়িয়েছে। 'বেয়াদবি' শব্দটা বিদেশী হলেও বাক্যের বক্তব্যে মানিয়ে গেছে। আমরা যে অযুক্তির বিরুদ্ধে ধুব কিছু বলতে পারি না, তার কারণ ঐ দেব না কুসংস্কারের নিষেধ। তকের রেলগাড়ি যুক্তির বাঁধাপথে অযুক্তির লালবাতি দেখে থমকে যায়—এই উপমাটি যেমন আধুনিক, তেমনই অব্যর্থ।

সেই পূর্বের প্রবন্ধসাহিত্যে, এমন কি আজকেও মাঝে মাঝে ইংরাজী শব্দের আশ্রয় নেওয়া ছাড়া গতি নেই। সুকুমারে এইজাতীয় প্রকাশ আছে :

ফ্রি উইল ও ডেস্টিনির স্বপ্ন-সমস্যা সকল দেশেই আছে এবং ছিল, কিন্তু তাহাতে আর কোথাও এমন নিষ্ফলতার বিভীষিকা ও অবসাদের সৃষ্টি হয় নাই। তাহার কারণ এই যে দৈবের বিচার-তত্ত্বকে পাকা কথায় গাঁথিয়া সিস্টেম বা তত্ত্ব পরিপত্ত করিয়া জীবনের ভিত্তিমূলে বসাইয়া দিবার এমন অর্গানাইজড বাহুবল আরোজন আর কোথাও দেখা যায় না। (ঐ, পৃঃ ৫৫)

প্রথম বাক্যে ইংরাজী শব্দ দুটি জোরের সঙ্গে ব্যবহৃত (emphatic)। 'সিস্টেম' প্রয়োগ করা হয়েছে 'তত্ত্ব'-র পরিভাষিক সঙ্কমতা সম্পর্কে সন্দেহের জন্য অথবা লেখক ঠিক কাকে তত্ত্ব বলেন তা বোঝানোর জন্য। 'অর্গানাইজড'-ও সঠিক বাংলা পরিভাষার অভাবে এসেছে। এখনও পরিভাষা না মিললে এই ধরনের বাক্য আমরা লিখে থাকি। লেখক মাতৃভাষায় উপযুক্ত শব্দ না পেলে কেমন মিশ্র গদ্যশৈলী ব্যবহার করেন, এ তারই দৃষ্টান্ত।

শিল্প-সমালোচনার ভাষা কেমন হবে, তারও নমুনা সুকুমার 'শিল্পে অভ্যুত্তি' এবং 'ভারতীয় চিত্রশিল্প' প্রবন্ধ দুটিতে রেখেছেন। বর্তমান শিল্পসমালোচনা যেমন ব্যক্তিগত, তেমনি সার্থক ভাষার অভাবে নিঃপ্রাণ কিংবা কথার ফুলঝুরি। ছবি ছাড়া সবই সেখানে আলোচিত। কিন্তু সুকুমারের শিল্পসমালোচনার ভাষা-সংযম, শিল্প-আন্দোলনের ক্যানভাসে বিশেষ ছবিটি দেখার ক্ষমতা এতদিন বাদেও আমাদের বিস্মিত করে। কিউচারিস্ট কার্লো কারার 'বিপ্লববাদী গ্যালীর 'মশানযাত্রা' ছবিটির ব্যাখ্যা এরকম :

সূর্যাস্তের অগ্নিগন্ত রক্তচক্ষু যেমন সূর্যদেবের বিদায়-কালেও তাঁহার বিদ্রোহের পতাকা তুলিয়া রাখে এবং পৃথিবীকে শাসাইয়া যায় যে, রৌদ্রের কশাঘাতে সকলকে উতাক্ত করিবার জন্য কাল আবার আসিব, সেইরূপ বিপ্লব-বাদীর অস্তিমপ্রয়াণে একটা 'মরিয়া না মরে রাম' গোছের ভাব দেখানো হইয়াছে। বিরুদ্ধ রেখাবর্ণের উচ্চত সংঘাত এবং জুর্ণান্বমান আলোকচক্রে ছায়ামূর্তিগুলির উল্লসিত তানব নৃত্যে মৃত্যুর বিত্তীমিকাকে একটা বিজয়দ্রুত অঙ্গরনার মধ্যে ডুবাইয়া দিয়াছে। এখানে আমরা যাহা দেখিতেছি ইহা তবিশ্ব-শিল্পের একটা অপেক্ষাকৃত সংযত রূপ। ইহার 'পরিপূর্ণ' রূপের বিস্তারিত বর্ণনা দিয়া অনর্থক পুঁখি বাড়াইবার কোনো প্রয়োজন দেখি না। (শিল্পে অভ্যুত্তি, পৃঃ ৭৪)

যে ছবিটি বইয়ে ছাপা হয়েছে, সেখানে সাদা-কালো ছাড়া রং নেই। কিন্তু বিষয় নিয়ে সুকুমারের তীক্ষ্ণ সংযত বর্ণনা আমাদের শিল্প-সমালোচনার আদর্শ হতে পারে। তবিশ্ববাদীদের সম্পর্কে বিরূপ মন্তব্য ('করেকটার খিটুড়ি বানাইয়া ফিল্ম-পটে ছড়াইয়া দাও') করলেও ভালো ছবি সম্পর্কে ভাবাব্যবহার

সার্থক হয়েছে। তৎসম শব্দের বিন্যাসের ক্রীকে 'শাসানো' কিংবা উদ্ধৃতি 'মরিয়া না মরে রাম' একটু খাস ফেলবার জায়গা। ছবিটির বিষয়-গাভীর্ষ সংযুত শব্দের সহযোগিতায় সার্থক রূপ পেয়েছে। পাঠক বা দর্শকমনে ছবিটির গুণাগুণ নিমেষে সঞ্চারিত হয়।

সুকুমার যেমন বিশেষ ছবির কথা নিজের মত করে বলেন, তেমনি কিউবিস্ট বা 'চতুশ্কেপবাদের' মূল তত্ত্ব সোজা গদ্যে লেখেন :

জীবদেহের সুগোল বর্তুলতাকে 'কিউবিস্ট' কতকগুলি সোজা রেখার আঁচড় ও একটানা বর্ণ-প্রলেপে পরিণত করেন। রেখার উপর রেখা চাপাইয়া এক-একটি 'কিউবিস্ট' চিত্রে ত্রিকোণ চতুশ্কেপাদির যে জঙ্গল রচিত হয়, তাহাকে হঠাৎ দেখিলে কোথাকার মানচিত্র বা ফ্লোর-তক্তের কোনো সিদ্ধান্ত বলিয়া ভ্রম হইতে পারে। অসঙ্গত খজুতার টানে সকল হৃদকে এবং রেখা ও গঠনের সৌন্দর্যজাত সকল সংস্কারকে একেবারে নিমূল করিতে না পারিলে কিউবিস্ট নিশ্চিত হন না। কারণ তিনি তো সত্যতাসঙ্গত শিল্পমাত্রেরই কৃত্রিম জটিলতাকে ডাঙিয়া শৈশবের সহজ রেখার অনাবিলতাকে আবার শিল্পের মধ্যে ফিরাইয়া আনিতে চান। (ঐ, পৃঃ ৭৫)

বিদেশী সমালোচকের উদ্ধৃতিহীন এই কিউবিজম-আলোচনা সরাসরি পাঠকমনে প্রতিক্রিয়া ঘটায়। একটা সুক্স রসিকতার ভাব 'জঙ্গল', 'মানচিত্র' বা 'ফ্লোরতক্ত' শব্দগুলির মধ্যে ধরা পড়ে। তিনি এরপর 'চিত্রপরিচয়ের রূখা চেপ্টা' করেন নি। স্বরং পিকাসোর আঁকা 'বেহালাবাদক কুবেলিকের প্রতিচ্ছবি' সাজিয়ে দিয়েছেন আমাদের চোখের সামনে। বলার গুণে চতুশ্কেপবাদী চিত্রকলা মূহুর্তে প্রত্যক্ষরূপ পেয়ে যায়।

এসবও গদ্যের উদাহরণগুলি যেমন লেখকের একপেশে মনের রচনা, তেমনি বিতর্কের কালে সুকুমারের গদ্যরূপ দেখতে পাই 'ভারতীয় চিত্রশিল্প' গ্রন্থকে। এখানে গদ্য পলমিক ব'লে ব্যঙ্গমুখর, স্বাভাবিক চেতনাকে আহত করে :

চিত্রের নায়কনায়িকার চোখে মুখে যদি একটু তজ্জার ভাব দেখা দেয় অথবা চারিদিকে কুহেলিকার স্বষ্টি করিয়া শিল্পী যদি ভ্রমধ্যে একটু আলোকের আভাস দিলেন তাহেই

কি আধ্যাত্মিকতার চূড়ান্ত হইল?...নায়ক বা নায়িকা যদি এনাটিমি শাস্ত্রকে স্বাক্ষরস্থ দেখাইয়া তাহাদের অস্থিহীন অঙ্গভঙ্গীর কিঞ্চিৎ বাড়াবাড়ি করিয়া বসেন তবে তো সোনায়ে সোহাগা। (ভারতীয় চিত্রশিল্প, পৃঃ ৮২)

‘ভদ্রার ডাব’, ‘আধ্যাত্মিকতার চূড়ান্ত’, ‘এনাটিমি শাস্ত্রকে’ বুড়ো আঙুল দেখালে, ‘সোনায়ে সোহাগা’ বাক্যবন্ধে ভারতীয় ছবির অলৌকিকতা ও নমনীয়তা ব্যাখ্যার অসারতা স্পষ্ট হয়েছে। এই তীক্ষ্ণ মননই ব্যঙ্গের তরবারি তোলে প্রতিপক্ষ অর্ধেকসুকুমারের মতামতের প্রতি :

অর্ধেকবাবুর অভিধানে ‘বিজ্ঞান’ শব্দের অর্থ কি তাহা জানি না, কিন্তু সাধারণ লোকে বিজ্ঞান বলিতে সিস্টেমা-টাইজড্ নলেজ বা সুনিয়ন্ত্রিত জ্ঞান বুঝিয়া থাকে।.. আলোকবিজ্ঞানের (অপটিকস্) ও তৎসংক্রান্ত শারীর-বিজ্ঞান ও মনোবিজ্ঞানের সাব’জেনীন সত্যের উপর চিত্র-বিজ্ঞানের প্রতিষ্ঠা। (ঐ, পৃঃ ৮৭)

কিংবা শিল্পসমালোচনার অর্থার্থ ভাষার প্রতি শাগিত শ্লেষ হানে :

চিত্রের ভাষার যেখানে উৎপত্তি, যেটা তাহার মূল ভিত্তি, অর্ধেকবাবুর ভারতশিল্প তাহার সহিত পরিচয় স্থাপন দূরে থাকুক তাহার অস্তিত্ব স্বীকার করিতেও নারাজ। অথচ এদিকে খুব একটা ‘বিশিষ্ট ভাষায়’ আত্মপ্রকাশ করিবার উৎকট চেষ্টাও রহিয়াছে। ‘ঢাল নাই তলোয়ার নাই খামচা মারেঙ্গে।’ (ঐ, পৃঃ ৮৯)

অন্যদিকে ‘ক্যাবলের পন্থে’ সবুজপল্লগোষ্ঠীর বক্তব্যহীনতা ও বের্গস’প্রীতি নিয়ে শ্লেষ সুকুমার-গদ্যকে নবতর চেহারা দিলেছে। এপিগ্রাম-নির্ভরতাকে অঙ্কুর কাজে লাগিয়েছেন সুকুমার :

ক. তারা আত্মসর্বস্ব আর আমরা আত্মসর্বস্ব ; ওদের টাকা মাত্র ভরসা, আমাদের টাকা মাত্র ফরসা। (পৃঃ ৩০)

খ. ব্যর্গ’স’ বলেছেন, মানুষের হাত পা কাটলেও সে বেঁচে ওঠে, কিন্তু তার মূড়োটা কেটে ফেললে আর সে বাঁচতে পারে না। মাথাটা যে মাড়ের উপর থাকে, মাড়ের পক্ষে তা আপত্তিকর সন্দেহ নেই। কিন্তু ও বস্তুটি যদি ওখানে না থাকত তাহলে ভাতে করে দেহটা লম্বু হলেও আপত্তিটা আরো গুরুতর হত। (পৃঃ ৩২-৩৩)

গ. আমার কোনো-কোনো সমালোচক বলেন যে, আমার ভাষাটা খুব প্রাজল নয়। তার অর্থ বোধ হয় এই যে, আমার লেখা পড়লে তাঁদের প্রাণটা জ্বলে কিন্তু জল হয় না। (পৃঃ ৩৩)

বড়োদের জন্য সুকুমার রায় যে গদ্যশৈলী ব্যবহার করেছেন, তার বাক্যের স্পষ্টতা লক্ষণীয়। সাধারণত বড়ো বাক্য বিশেষ নেই। আবেগ প্রায় বঞ্চিত। বিজ্ঞানীর মতো যুক্তি বুদ্ধি বিশ্লেষণকেই হাতিয়ার করে ভাষা, বিজ্ঞান, দৈব, চিত্রকলা বিষয়ে নির্মোহ বক্তব্য-উপযোগী ভাষাব্যবহার আমাদের মত আবেগবানদের দেশে দুর্লভ না হলেও সুলভ নয়। বিশেষ দশকে এদেশে যে চিন্তার ঢেউ এসেছিল, তার যোগ্য সাধক হলেন সুকুমার রায়। তাঁর কলমের তীক্ষ্ণতায় আমাদের মতো দৈবায়ত মানুষের কণ্ঠ হতে পারে। তাহলে কি যুক্তিবুদ্ধির উপর তাঁর অসামান্য আস্থা গদ্যকে নীরস করে তুলেছিল? তা নয়। সরসতা যথেষ্ট আছে। গদ্যে বড়োদের জন্য বিশেষ লেখেন নি কিন্তু যে ক’টি প্রবন্ধ লিখেছেন তাতে তাঁর অনাবিল স্বাক্ষর মনের চেহারা পূর্ণরূপ পেয়েছে। বাইবেলে আছে, ‘Many are called but few are chosen’। গদ্যের আসরে ভিড় জমান অনেকেই নিজের চিত্তাহীনতাকে আড়ালে রেখে। সমাজে ও ব্যক্তিমনে প্রহ-হীনতার বিরুদ্ধে একটা দ্রোহবুদ্ধি আগিয়েছিলেন সুকুমার মূল প্রশ্নগুলিকে চোখের সামনে এনে। এখানেই তাঁর বড়োদের গদ্যশৈলীর বিশেষ পরিচয় নিহিত আছে।

১। সুকুমার রায়, ‘বর্ণমালাভিত্তিক ও বিবিধ প্রবন্ধ’, সিগনেট প্রেস, কলকাতা, ১৯৫৬,

: এর থেকে ব্যবহার্য উদ্ধৃতি নেওয়া হয়েছে। প্রথম বন্ধনীভুক্ত পৃষ্ঠাসংখ্যা ঐ সংস্করণের পত্রাঙ্ক অনুযায়ী।

২। প্রথমদিকে পণ্ডের আলোচনা ব্যবহার-করা হুজুরুলির উৎস অনুসন্ধিৎসু পাঠকগণের জন্য জানানো হল :

ক. আরিস্তভল, ‘স্ট্রিট’ বকস’, ৩য় খণ্ড : ১২ পৃষ্ঠা.

গ. রাবি, মিডলটন, ‘দি ইন্ডিয়ান অফ স্টাইল’ (১৯২২)

খ. পেটার, ওয়াশিংটন, ‘এপ্রিশিয়েশনস্’ (ক্রাইল প্যরি.)

ঘ. ফ্রাই, নর্থ’প ‘দি ওয়েল টেম্পারড ক্রিটিক’ (১৯৬৪),

মালিনী উদ্ভাস

‘ভূ দেবোনা’ : রসি সন্তোষ দেবীর কথা

বাস্তবকে কোমোভাবে অধীকার না করেও ভাবগত ও চিত্রগত উদ্ভাবনের সাহায্যে বাস্তবের যে লগ্নকরণ ও বিস্তার ঘটান সুকুমার, সেইখানেই তাঁর অনন্ততা। এই স্রষ্টার সার্থক কসলগুলির মাঝে ‘ভব পেয়ো না’ অন্ততম।

সুকুমার রায়ের বিষয়ে কিছু লিখতে গেলে যে প্রথমটা প্রথমেই মাথায় আসে, সেটা তাঁরই ভাষায় বলতে গেলে : ‘ভাবছি মনে, হাসছি কেন?’ প্রশ্ন করা মানেই হাসিটা মূলত্ববি রাখা, সেইজন্য অনেক হয়তো প্রশ্ন করতেই নারাজ হবেন। কিন্তু এটাও মনে রাখা উচিত যে ‘ভাবতে গিয়ে ফিকফিকিয়ে ফেগছি হেসে ফ্যাক্ করে’—এই বিগুণিত আমোদটার জন্য এমন কি আহ্লাদীরাও তাদের হাসিতে একটি পংক্তির ছেদ মেনে নিরেছিল। বস্তুত যে হাসিকে বেঁচে থাকতে গেলে বৃদ্ধির প্রয়োনের আওতা এড়িয়ে থাকতে হয়, তার বিগুণিতা সম্বন্ধে সন্দেহ হয়। ‘হাসছি কেন’ এটা কিছুটা আঁচ করতে পারার পরেও সুকুমার রায়ের কবিতা পড়ে কিন্তু না হেসে থাকা যায় না।

প্রশ্নের উত্তর নিয়ে নিঃসংশয় হবার জন্যই এমন একটি কবিতা বেছে নিলাম, যার মানমণলাঙলিতে হাসির চাইতে তার বিপরীত ভাবই প্রবল। সুকুমার রায়কে যারা ‘নিছক শিশু-সাহিত্যিক’ মনে করে খুশি নন, তাঁরা ‘আবোলভাবোল’র কবিতাগুলির ‘অর্থ’ নিয়ে অনেক নাড়াচাড়া করেছেন, যদিও প্রবন্ধকার তাঁর কৈফিয়তে বলেই দিয়েছিলেন যে ‘যাহা আজগুবি,

যাহা উভট, যাহা অসম্ভব, তাহাদের লইয়াই এই পুস্তকের কারবার। ইহা খেলালরসের বই.....’। এঁদের বক্তব্য : ‘আজগুবি’র মধ্যেও তো একটা যুক্তি থাকতে হবে, যেটা ছাড়া আজগুবি আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য হতে পারে না। আর আজগুবির অন্তর্নিহিত যুক্তিকে ওপর থেকে স্বয়ংক্রিয় মনে হলেও চূড়ান্ত বিচারে তার মূলসূত্রটিকে বাস্তবের মধ্যেই থাকতে হবে। ‘রামগুরুড়ের ছানা’, ‘হুকোমুখো হ্যাংলা’, ‘লড়াই ফ্যাপা’, ‘বাবুরাম সাপুড়ে’ বা ‘একুশে আইনে’র মধ্যে যারা পরিচিত মুখ বা পরিচিত পরিস্থিতির ছায়া দেখতে পান, তাঁদের অর্থ-আবিষ্কারের উদ্যম অনেক সময় অত্যাৎসাহিত্যায় গিয়ে ঠেকলেও তাঁদের মূল দাবি নস্যাত করার মত নয়। শক্তিমানের আদরে দুর্বলের প্রাণান্তকর অবস্থা ঘটায় যে ছবি ‘ভব পেয়ো না’ কবিতাটির উপজীব্য, তার মধ্যে তাঁরা যদি ইন্টার-ন্যাশনাল মনিটরি ফাণ্ডের ভারতপ্রেমিকতা, ভবিষ্যৎবাণী ও নতে চান, তাহলে আমি তো অন্তত বেশি আগ্রহী করব না।

করব না, কারণ ভাল কবিতার একটি লক্ষণই এই, যে কালভেদে বিভিন্ন বর্গের পাঠকের কাছে তার এমন এমন অর্থ বিকশিত হতে পারে, যা নাকি লেখকের সচেতন চিন্তার

চৌহদ্দিতেও ছিল না। যে ভাষা লেখক ব্যবহার করেন তা তো পুরোপুরি তাঁর নিজস্ব মস্তিষ্কপ্রসূত নয়, ব্যাকরণের প্রম বাদ দিলেও ভাষারীতি এবং ভাষার গঠন—তা সাহিত্যিক হোক, বা অসাহিত্যিকই হোক—ওতে একটি বিশেষ সামাজিক পরিবেশের মধ্য থেকে, লেখক নিজেও যার শয়িক। ভাষারীতির পিনছতা, তার পরম্পরসংবদ্ধতা, যে কোনো ভাষারীতির ভিতরকার যে সংগীত-সুখম সৃষ্টি তা যখন কবিতার মধ্যে ফলিত হয়, তখন তার অর্থসম্পর্ক লেখকের উদ্দেশ্যকে অনেকটাই ছাপিয়ে যেতে পারে। সমাজশরীরে পরিবর্তনের পটভূমিকার ভাষার ব্যবহার যখন দ্রুত বা রূপগতিতে বদলাতে থাকে, তখন একটি বিশেষ সাহিত্যিক সৃষ্টির বাধুনির মধ্য থেকেও নতুন নতুন অর্থের দরজা খুলে যাওয়া অসম্ভব নয়। ‘ভুল পেয়ো না’ কবিতার আঙ্গিকেও এরকম খোলা দরজা বার হবার সম্ভাবনা প্রচুর, তার অর্থবহতা নানাদিক থেকে বিকশিত হতে পারে। যেমন বহু লৌকিক ছড়ার ক্ষেত্রে জিনিষ ঘটতে দেখা গেছে।

কিন্তু তারপরেও প্রশ্নটি থেকেই যায়। কারণ, শক্তিমান দুর্বলের মধ্যে বিসদৃশতার যে মূল ধুরো কবিতাটির থেকে বের করে আনা হল তা তো হাসির বিষয় না-ও হতে পারত। বস্তুত আঙ্গিকের মধ্যে বিষয়টির উন্মাদবহতাই প্রাধান্য পেতে পারত। সুকুমার রায়ের আঁকা ছবিটির বাঁদিকে ছাতা হাতে যে ছোট মানুষটিকে পাল্লা’ত দেখা যায়, তার কাছে তো এটা উন্মাদবহই। বিষয়টিকে হাসির করে তোলা হল কিন্তানে, এখানেই বোধহয় আমাদের আসল প্রশ্ন। নাকি আমাদের তাহলে বলতে হবে, যে এটা প্রকৃতপক্ষে হাসির কবিতাই নয়? ‘অর্থসম্পন্ন’দের বিরুদ্ধে আমাদের বোধহয় একটাই মূল নালিশ থাকতে পারে : যে, তাঁরা হাসির কবিতার পাঠোচ্চার করতে গিয়ে অনেক সময় হাসিটাকেই বাদ দিয়ে দেন।

‘ভুল পেয়ো না’ কবিতার সঙ্গে ছবিটিকে পাশাপাশি রেখে একটু ভাল করে দেখলেই প্রথম যে জিনিষটি চোখে পড়ে তা হল ছবির মানুষটির ক্ষুদ্রতা। পাঠক, ঐ ক্ষুদ্রে জীবটি কি আপনি হতে পাবেন? ও তো লিগিপুট, ওকে তো ঠিক মানুষ বলেই ভাবা যায় না। কই, ওর দৃষ্টিভঙ্গির সঙ্গে তো আপনি একাত্ম হতে পারছেন না, বরং ওর সম্বন্ধে আপনার একটু অবজ্ঞামিশ্রিত করুণাই হচ্ছে, মনে হচ্ছে ওইটুকু জীবকে একটু

ভরসা দেওয়া উচিত। এবং পাঠ করতে গিয়ে দেখছেন, যে-উত্তমপুরুষের অবানিতে আপনি কবিতাটি পড়ছেন সে হল ঐ শুধা-থেকে-বেরিয়ে-আসা তিন শিং-ওলা বিরাট বিটকেল জন্তু। অর্থাৎ ‘বাস্তবে’ যদিও দুর্বলই আপনার আত্মার আত্মীয়, কবিতার ‘উডাবনী গড়নের মধ্যে’ আপনি অলঙ্ক্য শক্তিমানে রূপান্তরিত হচ্ছেন। আপনি কি ক’রে যেন সবকিছুতেই ভুল পাবার অবস্থান থেকে ভরসা দেবার অবস্থানে চলে আসছেন। আপনিই তো বলেছেন : ‘ভুল পেয়ো না, ভুল পেয়ো না, তোমায় আমি মারব না—’। এমন কি, ‘অভয় দিচ্ছি, গুনহ না যে?’ এট অংশে এসে আপনার গলা নাটকীয়ভাবে একটু চড়ে যাচ্ছে, আপনি যেন সত্যিই আপনার ক্ষমতার বোধটাকে বেশ উপভোগ করতে শুরু করেছেন। বাস্তব থেকে আহৃত মালমশলায় যে উন্মাদবহতা আছে, তা কবিতার গঠনে হালকা হয়ে যাচ্ছে।

কিন্তু এটাও সব নয়। সত্যিই কি শক্তিমানের সঙ্গে একেবারে একাকার হয়ে যাই আমরা পাঠকরা? নাকি আমাদের দৃষ্টিতে অন্য মাছাও যোগ হয়? যেমন, ধরা যাক, লিগিপুটের ডানহাতে ধরা ঐ ছাতাটি। ছাতা কখনো মাথা আগলতে ব্যবহার হয়, কখনো ব্যবহার হয় ভ্রমশয়ী লাঠি হিসাবেও। কিন্তু এখানে কোনটাই নয়, উত্তোলিত ছাতাটিকে একহাতে খামচে ধরে জানমান নিয়ে পালানোর যে ভঙ্গি আমরা দেখি, তাতে কি হঠাৎ একই সঙ্গে ক্ষুদ্রে জীবটিকে আবার ভীষণ চেনা মনে হতে থাকে না? আয়তনে হলই বা ও আমার বুড়ো আঙুলের অর্ধেক, ঐ ছাতা হাতে উর্ধ্বাঙ্গ পালানোর ভঙ্গিটি কি ওকে একান্ত মানবিক করে তোলে না? তারপর ছবিতে ওর গতিভঙ্গির সঙ্গে ওর পশ্চাত্তীর গতিভঙ্গির তুলনা করুন। বলা যায়, সামনের জন দৌড়ছে শাইশাই করে, আর পেছনের জন চলছে হেলেদুলে, তার বেষ্টপ তিন শিং-ওলা মাথা, খাপছাড়া দেহ আর পশ্চাদ্দেশের বিরাট সজার-কাঁটার ডার সামলে। তার চেহারা ইচ্ছাকৃতভাবেই এতটাই বিটকেল করে তোলা হয়েছে যাতে শক্তিমানের সঙ্গে পাঠকের একাত্ম-ভবন একটা গভীর বাইরে আর এগাতে না পারে। তাছাড়া তার ডানদিকে হেলে-পড়া মাথার ডার বাঁ হাতের আদ্যম মুণ্ডুরটির সাহায্যে যেভাবে সামলাতে হচ্ছে তাতে এই জীবটিকে তার বিরাট আয়তন সত্ত্বেও ঈষৎ বোকা এবং অসহায় মনে

হয়। ছোট্ট মান খটি ছোট্ট হলেও আসলে ওর চাইতে অনেক সঙ্কম, বিবর্তনের ইতিহাসে সে এবং তার ছাতাই যে অগ্রগামী থাকবে সে-বিষয়ে আর সন্দেহ থাকে না।

এবারে যদি পাঠের ক্ষেত্রে ফিরে আসি, তাহলেও দেখা যাবে উত্তমপুরুষের জবানিতে যে অর্ডার দেওয়া হচ্ছে, তার ক'কে ক'কে নিরুক্ত কিছু স্বগত মন্তব্য পোঁজা রয়েছে—অর্থাৎ যে মাঝা ঐ বৃহদাকার জীবটির খারগার সম্পূর্ণ বাইরে। তার ফলে অভয়দানের তাৎপর্যই পাঠকের কাছে পাল্টে যায়, যদিও শিং-ওলা জীবটির জবানিতেই পাঠ চলছে, তবুও উচ্চারণের ভঙ্গিতে এবং স্বরক্ষেপে ব্যর্থকতা বা স্নেহের অনুপ্রবেশ ঘটে। যেমন 'তোমায় আমি চিবিয়ে খাব ['ওরে বাবা। চিবিয়ে খাবে!]' এমন আমার সাধি নেই।' এই পংক্তিটির মাঝামাঝি ভীত মানুষের ঐ স্বগতোক্তি উহা খাকার বাক্যটির শেষাংশ অর্থাৎ দিক থেকে খাটো হয়ে যায়। অভয়দানের আর কোনো মানেই থাকে না। ঠিক তেমনি, 'জানো না মোর মাথার ব্যারাম [স্বগতোক্তি : 'থেকে থেকে ক্ষেপে যায়?] কাউকে আমি ভ'ভোই না?' কিংবা 'আদর ক'রে শিকের তুলে [স্বগতোক্তি : 'অঁ্যা, শিকের তুলে?] রাখব তোমায় রাগদিন' কিংবা 'মুণ্ডর আমার হাল্কা এমন মারলে তোমায় [স্বগতোক্তি : 'খেলাচ্ছিলে তবে মারতেও পারে এক ঘা?] লাগবে না'—এই প্রত্যেকটি বাক্যেরই সম্পূর্ণ অর্থগ্রহণ করতে হলে কিন্তু আমাকে—অর্থাৎ পাঠককে ঐ উত্তমপুরুষের অবস্থান থেকে কিছুটা সরে দাঁড়াতে হবে, কারণ ও নিজে তো খুব অকপটেই অভয়দান করে যাচ্ছে।

উত্তমপুরুষ যে বিষয়ে অনবহিত সেই তাৎপর্যটি শেষের চার লাইনে গিয়ে চরম ব্যর্থকতার মধ্য দিয়ে বেরিয়ে আসে। এখানে অভয়দানটা সরাসরি দৈহিক জ্বলুমে গিয়ে দাঁড়ায়। জোর না খাটালে, ভয় না দেখালে ঐ ক্ষুদ্রে অব্যবহিত যে কিছুতেই অভয়বাণীতে কান দেবে না ঠিক করেছে, কাজেই তার ঠ্যাংদুটো ধরে তার মুণ্ডু চেপে বসতে হবে, সপরিবারে তাকে কামড়ে দিয়ে তাকে চূড়ান্তভাবে বুকিয়ে দিতে হবে যে তার ভয়টা একেবারেই 'মিথো'। অনুপায়েই তো এটা করতে হচ্ছে, উত্তমপুরুষের বুদ্ধি নেহাৎই অকাট্য। কিন্তু এমন চমৎকার বুদ্ধিসম্মত বলেই তা পাঠকের হাসির উদ্রেক করে,

কারণ শক্তিমানের সঙ্গে সাময়িকভাবে একাত্ম হয়ে পাঠক যেমন ভয় ভুলে গেছে, তেমনি শক্তিমানের বেতপ বোকামিটাও উহা থাকা সত্ত্বেও তার অকপট অভয়দানের মধ্য দিয়েই পাঠকের কাছে পৌঁছে গেছে। শক্তিমানের বুদ্ধিটাকে কিছুটা ওপর থেকে দেখতে পাচ্ছে সে। অর্থাৎ, শক্তিমান ও দুর্বলের পারস্পরিক সম্পর্কের যে প্রত্যক্ষ বাস্তব পরিস্থিতি, টিগ এবং ডায়া এবং স্বরভঙ্গিমার সংগঠনের মধ্য দিয়ে তার থেকে মুক্ত করে কিছুটা নিরাপদ দূরত্বে আমাদের দাঁড় করিয়ে দেওয়া হয়েছে বলেই আমরা প্রাপ্ত খুলে হাসতে পারছি। বাস্তবে আমি কোনোমতেই যে অবস্থান নিতে পারি না, কবি তাঁর উদ্ভাবনীপ্রক্রিয়ার মাধ্যমে আমাকে সেই অবস্থান নিতে সাহায্য করেন, তবেই তো আমার হাসি আসে। শিক্ষাবৈশিষ্ট্যের মাধ্যমে বাস্তবের এই আপেক্ষিক নিরাকরণই যে হাসির ফোয়ারা খুলে দিতে সাহায্য করে, এই দিকটা অনেক সময়েই অর্থসন্ধানীরা অবহেলা করে থাকেন। অথচ এই বিশেষ কবিতাটিতে শুধু নয়, 'আবোলতাবোলে'র প্রত্যেকটি ভালো কবিতাতেই সুকুমার রায় যেখানে অসাধারণ ক্ষমতার পরিচয় দেন তা হল ভাষাগত ও চিত্রগত উদ্ভাবনের সাহায্যে বাস্তবের এই লঘুকরণ, যদিও তা বাস্তবকে অস্বীকার করে না কোনোক্রমেই।

সুকুমার রায়ের লেখার কপিরাইট চলে যাওয়াতে, অথচ মূল ছবিগুলির ওপর বাধানিষেধ থাকার ফলে আজকাল সম্পূর্ণ নতুন ছবি সমেত 'আবোলতাবোলে'র নতুন নতুন সংস্করণ বার হচ্ছে। সিগনেটের 'আবোলতাবোলে' বাজারে মেলে না, এই নতুন সংস্করণগুলি হবার ফলে অন্তত শিশুদের হাতে সেই কবিতাগুলি দেওয়া যাচ্ছে। কিন্তু দুঃখের বিষয়, তার সঙ্গে যে ছবি থাকে তা ঠিক এই কারণেই আমাদের চোখকে পীড়া দেয়। সুকুমার রায়ের ছবিগুলি বাস্তব জলহীন মেঘের মত হাল্কা সুন্দর পরিমিত রূপ নেয়, অথবা তার উপাদানগুলি দিয়ে এক নতুন জগৎ সৃষ্টি হয়, কিন্তু 'আবোলতাবোলে'র নতুন ছবিতে বাস্তবের অপ্রীতিকরতা আরো অপ্রীতিকর হয়ে ওঠে, মানুষ এবং অন্যান্য জীবের চেহারায় হয় মস্তান, নয় moron, নয় উন্মাদের লক্ষণ ফুটে বেরোতে থাকে। ছবিগুলো দেখে বাচ্চা-জাঁকে ওঠার কথা, হাসি পাবার কথা নয়। 'উত্তট' বা 'খেলারঙ্গ'র উৎস তো বাস্তবের কয়েকটি লক্ষণকে ফুলিয়ে

ক'পিলে আতিশয্য সৃষ্টি করার মধ্যে নয়, উদ্ভাবনীশক্তির সাহায্যে বাস্তবের একটি বিকল্প তৈরী করার। বাস্তবের পিছনে যে 'মুক্তি' তাকে অবাস্তবের ক্ষেত্রে' নতুনরূপে ব্যবহার করার।

অর্থাৎ কবি একটা অনুমানের জগৎ গড়ে তুলছেন। যদি এরকম তিন-শিং-ওয়ারা, শজারু-কাঁটায় ভরা, শুহাবাসী, দ্বিপদ, মুণ্ডুর-হাতে কোনো জীব থাকে, আর তার হাতের চোটোর চাইতে একটু বড়, ক্লীপকায় এক জিলিপুটিকে সে যদি অভয় দিতে এগিয়ে আসে, তাহলে পরস্পরকে কিভাবে দেখবে তারা? এর চাইতে বেশী বৈসাদৃশ্য তো আর কিছুতে হতে পারে না। অথচ যেহেতু এটা 'মদি'র জগৎ এবং পাঠকহিসাবে এর চৌহ-দির মধ্যে আমার অবাধ গতিবিধি, তাই এই কাল্পনিক অসম্ভব পরিস্থিতির মধ্যে নতুন নতুন অবস্থানে নিজেকে রেখে আমি অনবরত সত্যায়ের গতি বাড়িয়ে যেতে পারি। মজাটা এই বিজুতির মধ্যে। ধুয়োটা বাস্তবের থেকে আসতে পারে— নিশ্চয়ই আসতে হবে, কিন্তু বিস্তারটাই আসল।

যেসব শিল্পরস বাস্তব বিষয়বস্তুর সঙ্গে একটা দূরত্ব সৃষ্টি ক'রে, ইচ্ছাকৃতভাবে শিল্পের স্বতন্ত্র অবস্থানের ওপর জোর দিয়েই বেঁচে থাকে, হাস্যরস তার মধ্যে সবচেয়ে প্রধান একটি। বাংলাভাষার শরীর থেকে আজ হাস্যরস মনে হয় অনেকটাই উবে গেছে। 'শ্ল্যাক হিউমারে'র নামে আমাদের সাহিত্যে

আজ যা পাচ্ছি তার কিছুটা ছাবল্যামি আর কিছুটা সের্জিয়ে- যাওয়া নেতিবাদ। বাস্তবের গায়ে বাজের কড়া চাবুক বলে তাকেই আমরা প্রাণপণে বাহবা দিয়ে যাচ্ছি। আর অন্যদিকে আছে 'হাসি নিষেধ'-করা গোমড়ামুণ্ডো বিপ্লবীস্বানা। এটা হয়তো ঠিকই যে, যে ঐতিহাসিক পরিস্থিতিতে সুকুমার রায় তাঁর হাসি সৃষ্টি করতে পেরেছিলেন, তার থেকে আমরা অনেক দূরে সরে এসেছি, আমাদের বাস্তব আরো অনেক কঠিন এক বাস্তব।

কিন্তু ঠিক সেই জন্যই তো আজ হাস্যরসিকের প্রয়োজন আছে—বাস্তবের কাছ থেকে পালিয়ে যাবার বা তাকে কিঞ্চিৎ সহনীয় করার জন্য নয়, উদ্ভাবনীশক্তির সাহায্যে আমাদের ঘাড় চেপে বসে থাকা মাটি-কামড়ানো সীমিত প্রত্যক্ষের জগৎ-টাকে আয়ত্তে এনে তাকে নিয়ে জোক্ষালুফি খেলা করার জন্য, প্রত্যক্ষের দাস হওয়ার বদলে এক বিকল্প জগৎ তৈরী করে তার থেকে প্রত্যক্ষের নতুন নতুন তাৎপর্য আবিষ্কার করার জন্য। তথাকথিত 'শ্ল্যাক হিউমারে'র আন্তাকুঁড়-চাটী প্রকৃতি থেকে মুক্তি পেতে হলেও প্রকৃত হাস্যরসের জোরালো আত্মনির্ভরতা প্রয়োজন। বাংলা সাহিত্যে হাস্যরসের উবিম্যৎ স্বারা তৈরী করবেন তাঁরা নিশ্চয়ই সুকুমার রায়ের নতুন সংস্করণ হবেন না, কিন্তু সুকুমার রায়ের কাছে তাঁদের শেখার থাকবে অনেক।

স্বাধীন চিন্তাশক্তি আবোলভাবোল কবিতা কবিতা

সমসাময়িক রাজনৈতিক পটভূমিতে 'বাবুরাম সাপুড়ে', 'একুশে আইন' এবং 'ভানগিটে'—এই তিনটি কবিতার বিশ্লেষণ করে
লেখক দেখাতে চেষ্টা করেন কবিতাগুলির প্রকৃত ভাষ্যার্থ কী এবং মুক্তবাদের রাজনৈতিক সহানুভূতি কোন দিক ছিল।

নিজেকে প্রচ্ছন্ন রাখার কৌশলই আর্ট—এজেন্সির এই
উক্তিটি স্মরণে রেখেও বলা যায়, পাঠকের মনে আর্টের ক্রিয়া
শেষ হয়ে গেলে শিল্পী আর প্রচ্ছন্ন থাকেন না। আমাদের শৈশবের
রহস্যঘেরা সময়ের কুমড়োগাটাশ, টাঙ্গুর, বাবুরাম সাপুড়ে
কিংবা পাগলা দাশের প্রচণ্ড সূকুমার রায় যতই নিজেকে প্রচ্ছন্ন
রাখুন নন-সেন্সের কুয়াশার, একথা আজ বিশ্বাস করা শক্ত
যে নিছক হাস্যরস-বিতরণই ছিল তাঁর একমাত্র উদ্দেশ্য।
আবোলভাবোল কবিতাগুলি সবই ১৯১৫ থেকে ১৯২৩-এর
মধ্যে লিখিত। এগুলি রচনার পেছনে তাঁর যৌবনের যুক্তিসিদ্ধ
মনন এবং মূলের প্রভাব থাকার স্বাভাবিক ও সংগত। এগুলির
মধ্যে ছড়িয়ে ছিটিয়ে রয়েছে তৎকালীন রাজনীতি, শিক্ষানীতি,
সামাজিক সমস্যা ও ব্যক্তি-মানসের উজ্জট আচরণের অসংখ্য
ছবি। এই ব্যঙ্গ-বিরূপ এমন রসাস্বাদিত যা সূকুমার রায়ের
পূর্বে কিংবা পরে আমরা বাংলা সাহিত্যে পাই না। আশা করা
যায়, “নিছক উজ্জট রসের শিশুসাহিত্যিক” সূকুমার রায়
সম্পর্কে পুনর্মূল্যায়ন শুরু হবে।

সূকুমার যখন ‘সন্দেহ’র দারিদ্র্যভার গ্রহণ করেন, তখন
প্রথম বিশ্বযুদ্ধ শুরু হয়ে গেছে। ভারতবর্ষের কোটি কোটি
নিরক্ষর দরিদ্র দেশবাসীর ভাগ্য সরাসরি জড়িয়ে গেছে যুদ্ধে।
যুদ্ধপেয়ে স্বাধীনতাজয়ের আশার সৈন্য, রসদ ও অর্থ দিয়ে
জালাজবাবী ইংরেজ শক্তিকে সাহায্যদানে তৎকালীন কংগ্রেস
এদিকে আসে। সমস্ত প্রচেষ্টার ফলশ্রুতি ইংরেজ ভারতবর্ষ

থেকে শুয়ে নেয়। কিন্তু যুদ্ধ শেষ না হতেই বোম্বা গেল ইংরেজ
ভারতবাসীদের শুধু মিথ্যে আশ্বাসই দেয় নি, দেশের উপর
অত্যাচারের কসজা সূদৃঢ় করতেও সে বদ্ধপরিকর। সন্তান-
বাদী আন্দোলন দমনে একধারে হত্যা, জেল, স্বাধীনতা চলাতে
থাকে, অন্যধারে ভারতরক্ষা আইন, সিভিসন কমিটির রিপোর্ট,
রাউলার্ট কমিশন, প্রেস অ্যাক্ট প্রভৃতির মাধ্যমে স্বাধীনতার আশা
বিলীন হয়ে গেলে, ভারতবাসীর মধ্যে দেখা দেয় হতাশা ও
অপমান-বঞ্চনার দিকিধিকি আগুন। জালিয়ানওয়ালাবাগ এই
আগুনেরই বহিঃপ্রকাশ। সমস্ত দেশ তখন এক জ্বালামুখী
আগ্নেয়গিরি। রাজনৈতিক ধারা হিসেবে তৎকালীন কংগ্রেসের
মধ্যে ‘নরমপন্থী’ ও ‘চরমপন্থী’দের বিরোধ তুঙ্গে এবং বাংলা
দেশ ঘেঁড়ে বরাবর ‘চরমপন্থী’দের ঘাঁটি সর্বভারতীয় কংগ্রেস
নেতৃবৃন্দের সঙ্গে বিরোধ চলতেই থাকে। অন্যধারে এ পরিস্থিতির
মধ্যে নতুন করে বিপ্লবী রাজনীতি—বালেশ্বরের ঘটনার পর যা
সাময়িক ভিত্তি হয়ে পড়েছিল—তা ধীরে ধীরে দানা বাঁধতে
থাকে। শ্রমিক ও কৃষকদের আন্দোলনের স্রোতগত রূপ
প্রকাশ পায়। ‘নবযুগ’ ‘ধুমকেতু’ ‘জালাল’ পত্রিকার মাধ্যমে
সাধারণ দেশবাসীর পূর্ণ স্বাধীনতার আকাংক্ষা প্রতিফলিত হয়।
রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে কংগ্রেসের ‘চরমপন্থী’দের মতাদর্শের
আন্দোলন এবং গান্ধী-নেতৃবৃন্দের দুর্বলতা, আপোস-মনোভাব
সমস্ত দেশকে নতুন যুগলক্ষণে দাঁড় করিয়ে দেয়। সূকুমার
রায়ের সাহিত্যচর্চার কাল এটাই।

আবোলভাবোলের সব কবিতাগুলোর মধ্যেই হাস্যরসের আড়াল সূক্ষ্ম ব্যঙ্গ এবং যুক্তিনির্ভর বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় পেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ। সুকুমারের এই ব্যঙ্গের বিষয়বস্তু তৎকালীন যুগের শিক্ষা, রাজনীতি, সামাজিক কাঠামো, আচার-বাবহার থেকে শুরু করে শব্দের খেলা পর্যন্ত বিস্তৃত। ডার-উইনের বিবর্তনবাদতত্ত্ব থেকে শুরু করে হিন্দুসমাজের কৌলিন্য-প্রথা—কিছুই বাদ যায়নি। প্রতিটি কবিতার সূক্ষ্ম বিচার-বিশ্লেষণ এ পরিসরে অসম্ভব বলে আমরা পরিচিত তিনটি কবিতাকে বেছে নিতে পারি।

‘বাবুরাম সাপুড়ে’র সঙ্গে বাঙ্গালী পাঠক আশেপাশে পরিচিত। কবিতাটি ‘সন্দেশ’ পত্রিকায় ১৩২৮ সনের আশ্বিন সংখ্যায় ‘বাপুরে’ নামে প্রকাশিত হয়। সম্ভবত ‘বাপুরে’ নামের মধ্যে রেশ ও ব্যঙ্গের ভীত্নতা সরাসরি উপস্থিত বলে, নাম পাঠে কবি নিজেকে বেশি আড়াল করুক চেয়েছেন।

সাপুড়ে সাপের কারবারী, আর বিষাক্ত সাপ ধরা এবং খেলা দেখানো শৌর্য বীর্য নিভীকতার ও বীরত্বের পরিচায়ক। বাবুরাম কিন্তু ঝোলায় মধ্যে যে সাপ রাখছে তা দাঁত-নখ-চোখ-হীন। সে সাপ নড়ে-চড়ে না, ছোটে না এমন কি ফোস্ করতেও জানা নেই তার। কোন উৎপাত নেই তার। এ ধরনের “জ্যাজ” সাপ মেরে বীরত্ব আশ্ফালন করতে চায় কিছু কিছু লোক। এই ধরনের কাপুরুষতার বিরুদ্ধে সমস্ত কবিতাটি রেশ ও ব্যঙ্গে ভরপুর। কবিতাটি ১৯২১-এর জুন-জুলাই মাসে লেখা। এর আগে ১৯২০ সালে গান্ধীর নেতৃত্বে অসহযোগ আন্দোলন শুরু হয়। কংগ্রেসের নরমপন্থীরা স্বরাষ্ট্র আন্দোলনের এমন পন্থা বেছে নিতেন যাতে কোন ঝুঁকি থাকত না। কোথাও কোনো ঝুঁকি বা প্রতিরোধ দেখলে এই সব কাপুরুষরা বিচলিত হয়ে পড়তেন। এমন সব মানুষের হাতেই ছিল আন্দোলনের নেতৃত্ব।

গান্ধীর এক জীবন-চরিতকারের মতে, ‘দেশে হিংসার যে আভ্রন ধিকিধিকি জ্বলছিল, তা নির্বাপিত করা ছিল তাঁর কাজ। তিনি মনে করতেন ভারতের সবচেয়ে বড়ো বিপদ হলো বিশৃঙ্খল জনতাভাজ। তিনি শৃঙ্খল স্থাপন করতেন। জনগণের বিদ্রোহ তাঁর নিকট ছিল অস্ত্রের অকল্পনীয় ব্যাপার। একে তিনি কাণ্ডভানহীনদের আইন, কাণ্ডভানহীনদের বিদ্রোহ

ইত্যাদি বয়ানে নিদ্রিত করেছেন।’ কিন্তু ভারতরক্ষা আইন, সিভিলিয়ন কমিশনের রিপোর্ট, জালিয়ানওয়ালাবাগের হত্যাকাণ্ডের পর দেশের পরিস্থিতি কেমন ছিল? কোন্ পটভূমিকায় তিনি অসহযোগ আন্দোলনের ডাক দিলেন? বৈপ্লবিক মনোভঙ্গি তীব্র থেকে তীব্রতর হয়ে উঠেছিল অতিদ্রুত গতিতে। ১৯২০ সনের অভূতপূর্ব মন্দা ১৯২১ সনের গণ-বিদ্রোহে পরিণতি লাভ করে। এই আন্দোলনের ব্যাপক বিস্তার দেশের বিভিন্ন অঞ্চলে স্বাভাবিকই গণ-বিদ্রোহের পথ ধরে। প্রমিক ও কৃষকগণও আপন অধিকার অর্জনে সংগ্রামের পথ ধরতে বাধ্য হয়। ১৯২১ সনে আনুমানিক ৪০০টি ধর্মঘট অনুষ্ঠিত হয়, তাতে যোগদান করেন পাঁচ লক্ষাধিক প্রমিক। জামসেদপুরে টাটাদের কারখানায় প্রায় তেইশহাজার প্রমিক মাসখানেকের জন্য ধর্মঘট করেন। মেদিনীপুরে কর-বন্ধ আন্দোলন সংগঠিত হয়, পাণ্ডাবে আকালী কৃষকগণ বিস্তারিত মোহান্তদের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেন। ১৯২১ সনের মার্চ মাসে একটি গুরুত্বপূর্ণ সমবেত শিখ তীর্থযাত্রীদের উপর অকস্মাৎ পুলিশী হামলা হয়, এবং বেশ কয়েকজন তীর্থযাত্রীকে গুলি করে হত্যা করা হয়। ফলে গ্রামাঞ্চলেও আকালী কৃষকদের আন্দোলন ছড়িয়ে পড়ে। এপ্রিল মাসে মহারাষ্ট্রের মূলসি-তে কৃষকরা তাঁদের দাবিদাওয়া মীমাংসিত না হলে সত্যাগ্রহ করার হুমকি দেন। স্বাভাবিকই গান্ধী এবং কংগ্রেসের নরমপন্থীরা বিচলিত হয়ে পড়েন। আন্দোলন সত্যাকার ঝুঁকির পথে চলে যাওয়ার তাঁরা চিন্তিত হয়ে পড়েন। তাঁরা চেয়েছিলেন সেই সাপ যার “নেই কোনো উৎপাত”, যে “খায় শুধু দুধভাত”। সেই সাপকে “তেড়ে মেরে ডাঙা” তাঁরা করে দিতে চেয়েছিলেন তাঁরা। তার বদলে ঘটল চৌরীচৌরার ঘটনা। তৎক্ষণাৎ আন্দোলন প্রত্যাহার করে নিয়ে হাঁক ছাড়লেন গান্ধী এবং বীরের মত আশ্রয় নিলেন জেলে।

সুকুমার রায় বিশ্ববী ছিলেন না, তিনি রাজনীতিও করেন নি। সহিংস গণজাগরণের প্রতি তাঁর সমর্থন ছিল বলে জানা যায় না। কিন্তু অসহযোগ আন্দোলনে গান্ধী-নেতৃত্বের সাজানো লড়াই এবং ঝুঁকি না-নেওয়ার মানসিকতাকে তিনি বিশ্লিষ্ট করতে ছাড়েন নি।

পঞ্চাশের ‘একুশে আইন’ কবিতায় রেশ, ব্যঙ্গ মোটেই তির্যক

নয়, অপেক্ষাকৃত সরাসরি। কবিতাটি ‘সম্পদে’ প্রকাশ হয় ১৩২৯ সনের ভাদ্রসংখ্যায়, ইংরাজী ১৯২২ খ্রীষ্টাব্দের আগস্ট-সেপ্টেম্বর। নজরুল তখন সাধারণ মানুষের মনে আগুন জ্বালায়ে দিয়েছেন। তাঁর সম্পাদনায় ‘নবযুগ’ পত্রিকায় চরম-পন্থী রাজনৈতিক মতবাদ প্রকাশিত হতে থাকে। ইতিমধ্যে অসহযোগ আন্দোলন থেকে গান্ধী সরে আসার পর দেশ জুড়ে উপনিবেশিক অত্যাচার প্রবল থেকে প্রবলতর হয়েছে। সাধারণ মানুষের অভ্যুত্থানে ভীত ব্রিটিশসিংহ দেশের ত্তরুণ, যুবক ও বিপ্লবী শক্তিকে দমন করার জন্য একের পর এক আইন তৈরী করতে থাকে। হত্যা, গ্রেপ্তার, ভীষণতার চলে নির্বিচারে, এমনকি সংবাদপত্র ও লেখক-সাহিত্যিকরাও এ রোষ থেকে বাদ যান নি। ‘নবযুগ’, ‘ধুমকেতু’ এবং নজরুলের উপর প্রথম থেকেই ইংরেজের কড়া দৃষ্টি ছিল। ১৯২২ সালে তাঁর ‘যুগবাণী’ ইংরেজ সরকার বাজেয়াপ্ত করে। রবীন্দ্রনাথের আশীর্বাদপুষ্ট ‘ধুমকেতু’ প্রকাশিত (১২ আগস্ট ১৯২২) হবার সঙ্গে সঙ্গে নজরুল গ্রেপ্তার হবেন বলে দেশের মধ্যে সাড়া পড়ে যায়। এই ‘ধুমকেতু’ পত্রিকায় নজরুলের ‘আনন্দময়ীর আগমনে’ (প্রকাশ ২৬ সেপ্টেম্বর ১৯২২) প্রকাশের অভিযোগে কবিকে ঠিক আটান্ন দিনের পরই গ্রেপ্তার করে, জেলে ভরে রাখা হয়। সুকুমার রায়ের অন্তর্দৃষ্টির গভীরতা এখানে উল্লেখযোগ্য। ‘একুশে আইনে’র প্রকাশের কিছুকাল পর নজরুল গ্রেপ্তার হন। কিন্তু অজুতভাবে তাঁর কল্পনা মিলে যায় : “যে সব লোকে পদ্য লেখে/তাদের ধরে খাঁচায় রেখে...” সমস্ত কবিতাটির মধ্য দিয়ে ইংরেজ শাসনের ভয়াবহ অত্যাচার ও রোষের ছবি দেখতে পাই আমরা। সাক্ষ্য আইন, গ্রেপ্তার, গ্রেসের প্রতি কড়া নজর, লেখকের স্বাধীন মত-প্রকাশের বিরুদ্ধে কঠোর ব্যবস্থা—সবই ফুটে উঠেছে কবিতাটিতে। এমনকি, সম্পদে-বশে, বিনাবিচারে সাধারণ নাগরিকরাও যে কি হেনস্থা হয়েছে, তা বোঝা যায়—“চলতে গিয়ে কেউ যদি চায়/এদিক্ ওদিক্ ডাইনে বাঁয়/রাজার কাছে খবর হোটে/পল্টনেরা লাফিয়ে ওঠে/দুপুর রোদে ঘামিয়ে তায়/একুশ হাতা জল গেলায়।” ১৯১৬ সালে প্রবর্তিত ভারতরক্ষা আইনের নামে যে অত্যাচার চলেছিল জনজীবনের উপর, ‘একুশে আইন’ তার ঐতিহাসিক ছবি।

তৃতীয় কবিতা ‘ডানপিটে’। কবিতাটি ‘সম্পদে’ পত্রিকায়

১৩২৬-এর ভাদ্র সংখ্যায় প্রকাশিত হয়। অর্থাৎ জাভান-ওয়ালাবাগ হত্যাকাণ্ড এবং সারাভারতে সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনের কয়েকমাস পরে লেখা। ‘সন্ত্রাসবাদী’ আন্দোলনের প্রতি সুকুমার সহানুভূতির পরিচয় পাওয়া যায় এ কবিতায়।

“বাপ্পে কি ডানপিটে ছেলে! /কোন দিন ফাঁসি যাবে নয় যাবে জেলে/একটা সে ভুত সেজে আঠা মেখে মুখে/ঠাই ঠাই শিশি ভাজে স্নেট দিয়ে ঠুকে/অনাটা হামা দিয়ে আলমারি চড়ে/খাট থেকে রাগ করে দুমদাম্ পড়ে।”

এই ডানপিটে ছেলে দুটি সহজ পথে চলে না। ফাঁসি, জেল যেতে এদের ভয় নেই। একজন মুখে আঠা মেখে স্নেট শিশি ভাজে, অনাটা হামাঙড়ি দিয়ে আলমারিতে উঠতে চায়। এই দুই ভাই কি বাংলার দুই বিপ্লবী সংস্থা ‘যুগান্তর’ ও ‘অনুশীলন’? এ দুজনের জন্মই হয়েছিল চরমপন্থার মধ্য দিয়ে, আত্মত্যাগের শপথ নিয়ে। পাঞ্জাব এবং বাংলা, তৎকালীন সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনের শক্ত ঘাঁটি—এ দুই ডানপিটে জাতিকেও দুইভাই হিসেবে দেখা যেতে পারে। হামা দিয়ে আলমারি চড়া যায় না, যে কোন সময়েই সমুদ্র পতনের সম্ভাবনা, তবুও ডানপিটে ছেলেরা একজন এ পথ বেছে নিচ্ছে। “বাপ্পে কি ডানপিটে ছেলে! / শিলনোড়া খেতে চায় দুধভাত ফেলে / একটার দাঁত নেই, জিভ দিয়ে ঘষে / এক মনে মোমবাতি, দেশলাই চোষে।” ছেলেরা স্বভাবতই দুধভাতে আসক্ত, কিন্তু এ অজুত ছেলেরা তা ছেলেয় সরিয়ে দিয়ে শিলনোড়ার মত কতিন বস্তু গিলতে চায়। বাংলা ও পাঞ্জাবের হাজার হাজার যুবক সেদিন দুধভাত ফেলে শিল-নোড়া গিলতেই ছুটে গেছিল। দাঁত না থেকেও চুষেছিল মোমবাতি এবং দেশলাই। লক্ষ্য করার বিষয় ‘মোমবাতি’ এবং ‘দেশলাই’ শব্দ দুটি। সুকুমার রায় ঐ শব্দ দুটির মধ্য দিয়ে ব্যঙ্গ দিয়ে খেলা অর্থাৎ অগ্নিযুগকে বোঝাতে চাইছেন। “আরজন ঘরময় নীল কালি গুলে / কপ্ কপ্ মাছি ধরে মুখে দেয় তুলে।” মাছি গেলার অর্থ যে-কোন যুহুর্ন্তে যুত্মার সম্ভাবনা, তাই তারা কপ্ কপ্ করে গিলছে। নিজের প্রতি মার্মা মমতা নেই, ঠম চাচাদের খুন করার জন্য ডানপিটে ছেলেরা বহুপরিচর। “বাপ্পে কি ডানপিটে ছেলে / খুন হত ঠম চাচা ওই রুটি খেলে / সম্পদে ডুকে যুড়ে যুখে নাহি তোলে / লগে তাই দুই ভাই ফোঁস্ ফোঁস্ দোলে।” বোমা

গুলি গিন্জল ইত্যাদির সাহায্যে যেভাবে অষ্টাযুগের বাংলা ও পাজাবের দামাল ছেলেরা ইংরেজদের বাতিবাস্ত করে তুলেছিল, 'ডানপিটে' সেই পটভূমিকায় লিখিত। ইংরেজ সেদিন এই দামাল ছেলেদেরই সিংহাসনের একনম্বর শত্রু মনে করত। 'দুধভাত' খাইয়ে এদের রাখা যায় না, এরা 'শিলনোড়া' গেলে। "নেড়াচুল খাড়া হয়ে রাঙা হয় রাগে/ বাপ্-বাপ্ বলে চাচা লাফ দিয়ে ভাগে।" নেড়া চুলের খাড়া হবার সম্ভাবনা নেই শুধু তা রাগে রাঙা হচ্ছে এবং চাচার প্রাণ ভয়ে ওষ্ঠাগত। অরবিন্দ

ঘোষ, ক্ষুদ্রারাম, ভগৎ সিং যদুগোপাল, যতীন দাস থেকে শুরু করে অনুশীলন, যুগান্তরের অসংখ্য ডানপিটে ছেলের রাঙা হওয়া রাগে বাপ্ বাপ্ বলে টমচাচারি অস্থির হয়ে উঠেছিলেন। এঁদের রাজনৈতিক পথ সম্পর্কে প্রশ্ন থাকলেও, নিবিশেষে প্রায় সবাই এঁদের আত্মত্যাগ এবং বীরত্বকে সম্মান জানিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথ এ পথের সঙ্গে কোনদিন একমত না-হয়েও লিখেছেন 'ঝড়ের খেয়া', সুকুমার রায় নিজস্ব ভঙ্গিতে প্রকাশ করেছেন 'ডানপিটে'।

বিশ্বকোষ

চলচ্চিত্র

জীবনবিদ্যুত, বাগাড়ম্বর সর্ব্ব শাঙালী সভাপতি আশ্রম প্রভি সুকুমার রায়ের তীব্র কোথ ব্যক্ত
হয়েছে 'চলচ্চিত্রকরি' নাটকে। যে-কমল মান'কে তিনি খুঁজেছিলেন জীবনের নিজস্ব 'লজিকে'
তবুলাল ভাই প্রভি। এ চরিত্রে বোলা নাসিকদিনের গল্পের চরিত্রের প্রভাবও লক্ষ্য করা যায়।

এক

চলচ্চিত্রকরি প্রথম বেরিয়েছিল 'বিচিত্রা' পত্রিকায়।^১ তার
প্রায় চারবছর আগে সুকুমার রায়ের অবসানমুখ্য হয়েছিল।
বিচিত্রার চলচ্চিত্রকরির জন্য গুটিকতক ছবি এঁকেছিলেন
যতীন্দ্রকুমার সেন ওরফে নারদ।

'বালাগালা'র প্রথম সিপনেট সংস্করণে চলচ্চিত্রকরি
অন্তর্ভুক্ত হয় নি। এ নাটককে প্রথম জনপ্রিয় করেন
'রূপকার' নাট্যগোষ্ঠী হাটের দশকের গোড়ার দিকে। সন্তোষ
দত্তের তবুলাল এবং সত্যিন্দ্র দত্তের ঈশান গানে অভিনয়ে
প্রযোজনাটি অমিয়ে দিয়েছিল।

চলচ্চিত্রকরি তিক কত সালে সুকুমার লিখেছিলেন তা
বোধহয় বলা যায় না। 'সুকুমার রচনা সমগ্র'তে সম্পাদক
জানিয়েছেন এটি নাকি লেখা হয়েছিল 'প্রীতীন্দ্রকরকল্পম'-এর
সমকালে অর্থাৎ ১৩২১ সালে।^২

দুটি কারণে এ কথা সঠিক বলে মনে হয় না। প্রথমত,
১৩২১ সালে (ইং ১৯১৪ খ্রী) যদি একটি লেখা হয় তাহলে
এটি লেখার পরেও সুকুমার প্রায় ন'বছর বেঁচেছিলেন। অথচ
এমন একটি ধাঁধানো লেখা তিনি না ছাপিয়ে কেলে রেখেছিলেন,

একথা মেনে নেওয়া কঠিন। অবশ্য এমন যদি হয় এ-নাটকে
যাঁদের তিনি ব্যঙ্গ করেছিলেন তাঁরা কেউ ক্রুউ চারপাশের
চেনাআনাদের মধ্যে ঘোরাফেরা করেন, তাহলে না-ছাপানোর
একটা কারণ থাকতে পারে। তবে বাজে তো তেমন সম্ভাবনার
সুযোগ সবসময় থেকেই যায় এবং তেমন ধরনের লেখা, এমন
কি, সুকুমার রায়ের অন্যত্রও খুঁজে পাওয়া যেতে পারে। তাই
কোপটা শুধু চলচ্চিত্রকরির উপরই পড়বে কেন?

দ্বিতীয়ত, এ-নাটকে সভাসমিতির হাস্যকরতা নিয়ে যেভাবে
মিহ্রপ করা হয়েছে তার কিছু ঐতিহাসিক উৎস খুঁজে পাওয়া যেতে
পারে। রবীন্দ্রনাথকে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সম্মানিত সভ্য
করার ব্যাপারে ব্রাহ্মদের মধ্যে তুমুল বিতর্ক হয়েছিল।
সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের প্রবীণ নবীন সভ্যরা ধ্রুটি ভাগে বিভক্ত
হয়ে পড়েন এবং প্রচুর বিতর্ক চলে। রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে
সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের মধ্যে পোলযোগ যদিও চলছিল ১৯১৭
খ্রীষ্টাব্দ থেকে কিন্তু ব্যাপারটি চরমে উঠেছিল ১৯২১ খ্রীষ্টাব্দ
নাগাদ। মনে হয়, এরই অভিঘাতে নাটকটি লেখা হয়েছিল।
সুই-হিসাবে রচনাকালকে ১৯২১ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত টেনে নেওয়া
যেতে পারে।^৩ অর্থাৎ ১৯১৭ থেকে ১৯২১ খ্রীষ্টাব্দের মধ্যে

কোনো এক সময়ে এটি লেখা হয়েছিল।

চলচিত্রচক্রিতে দুটি সভার কথা আছে। সাম্যসিদ্ধান্ত সভা এবং গ্রীষ্মভদেবের আশ্রম। অবশ্য গ্রীষ্মভদেবের আশ্রমের চেহারা ও চরিত্র সভার চাইতে কিছু আলাদা। কিন্তু তার মধ্যেও সভার বৈশিষ্ট্য বেশ খানিকটা রয়ে গেছে। তাছাড়া দুটো প্রতিষ্ঠানের প্রধানদের মধ্যে প্রকৃতিগত মিল খোঁজার জন্য বেশি ভাবতে হয় না। আবার গ্রীষ্মভদেবের আশ্রম পুরোপুরি সভা নয় বলেই তাকে বাংলার কেন্দ্রে রাখেন নি সুকুমার, এমন সিদ্ধান্তও করা চলে হয়তো।

প্রশ্ন এই, সুকুমার রায় এধরণের সভাসমিতির উপর ক্রিও হলেন কেন? তিনি নিজেই তো এধরণের বেশ কয়েকটি প্রতিষ্ঠানের সঙ্গে জড়িয়ে ছিলেন। অবশ্য স্থিতিশীল লেখক মাঝেই নিজের স্থলন পতন হ্রুটি সম্পর্কে সচেতন থাকেন। সুকুমার রায়ও ছিলেন। বরং একটু বেশী পরিমাণেই ছিলেন। নিজেকে নিয়ে ব্যঙ্গ করবার মতো তির্যক দৃষ্টিও তাঁর ছিল। তবু শুধুমাত্র এর মধ্যে বোধহয় উত্তরটি খুঁজলে চলেবে না।

আসলে সভাসমিতির বিরুদ্ধে একটা বিরূপ মনোভাব বাঙালীদের মধ্যেই বহুদিন ধরে গড়ে উঠেছিল। এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই যে উনিশ-শতকী নবজাগরণে নতুন মূল্য-বোধ বাঙালীর জীবনে যে উত্তেজনা আর তরঙ্গ তৈরি করেছিল তার বেশ কিছু অংশ প্রকাশ পেয়েছিল সেকালের সভাসমিতি-গুলোর মধ্য দিয়ে। সমাজবিজ্ঞানীরাও বলেন, সভাসমিতির কাজই হলো ‘পেশাদারী আগ্রহ নিয়ে জ্ঞানের উন্নয়ন’^৪ ঘটানো। কিন্তু আমাদের নবজাগরণজাত উদ্যম অনেকটাই সীমিত থেকেছিল শুক-তত্ত্ব-আলোচনায়, যেহেতু দেশের অর্থনৈতিক উৎপাদন ব্যবস্থায় ও রাষ্ট্রপরিচালনার সঙ্গে বাঙালীর ভেতন কোনো যোগ ছিল না। তাই জীবন-বিচ্ছিন্ন বাগাড়ম্বর স্বাভাবিক কারণেই জাতির জীবনে প্রস্রব পেয়েছিল। অজস্র সভাসমিতির কর্মচাকল্যের মধ্য দিয়ে গত শতকের সামাজিক ভাঙগড়ার প্রতিফলন ঘটেছিল একথা যেমন ঐতিহাসিক সভা, তেমনি আবার তার অর্থহীন প্রাদুর্ভাব অনেক সময়ে হাস্যকর হয়ে উঠত এ তথ্যও মিথ্যে নয়। সেই উনিশ-শতকেই স্বয়ং বঙ্কিমচন্দ্র এ ব্যাপারে কঠিন বিক্রপ করেছিলেন। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত সম্পর্কে

আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন, “তাঁহার সৌভাগ্যক্রমে তিনি [ঈশ্বরচন্দ্র] আজিকার দিনে বাঁচিয়া নাই, তাহা হইলে সভার স্বাভাব্য ব্যতিব্যস্ত হইতেন। রামরজিণী, শ্যামতরঙ্গিণী, নব-বাহিনী, ভবদাহিনী প্রভৃতি সভার স্বাভাব্য তিনি কলিকাতা ছাড়িতেন...”^৫ ঈশ্বরচন্দ্র ব্যতিব্যস্ত হতেন কিনা বলা যায় না তবে বঙ্কিমচন্দ্র যে হয়েছিলেন সে-বিষয়ে সন্দেহ নেই তাই লিখেছেন, “কলিকাতা ছাড়িলেও নিষ্কৃতি পাইতেন, এমন নহে। গ্রামে গেলে দেখিতেন, গ্রামে গ্রামরক্ষিণী সভা, হাটে হাটভজিনী, মাঠে মাঠ-সঞ্চারিণী, হাটে ঘাটসাধনী, জলে জলতরঙ্গিণী, স্থলে স্থলশায়িনী, খানায় নিখাতিনী, ডোবায় নিমজ্জনী, বিলে বিলবাসিনী এবং মাচার নীচে অলাবুসমপহারিণী সভাসকল সভা সংগ্রহের জন্য আকুল হইয়া বেড়াইতছে।”^৬ সভাগুলোর নামকরণের মধ্যে যে ঝাঁঝ, বিক্রপ ও শব্দগত হেলাড় রয়েছে তা যেন অনায়াসে সুকুমার রায়ের খাপ খেয়ে যায়। সাম্য-সিদ্ধান্ত সভার নামটি যেন একটুর জন্যেই বঙ্কিমচন্দ্রের নজর এড়িয়ে গেছে।

গুধু বঙ্কিমচন্দ্র নয়, এমন কি ১৯১৯ খ্রীষ্টাব্দেও ব্রাহ্ম-সমাজেরই অন্যতম প্রবীণ ও প্রধান ব্যক্তি আচার্য শিবনাথ শাস্ত্রী লিখছেন, এমন একটি সভা প্রতিষ্ঠার প্রয়োজন দেখা দিয়েছে যার ঘোষিত উদ্দেশ্য হবে যেকোনো সভাসমিতির ধ্বংসসাধন। এ সভার নাম হবে ‘সভানিবারণী সভা’। যেখানেই কোনো সভার সভ্যরা একসঙ্গে বসবে অমনি সভা-নিবারণীর সভ্যরা লাঠি সোটা নিয়ে সেখানে ছুটে যাবে এবং গায়ের জোরে তাদের ছত্রভঙ্গ করে দেবে।^৭

শিবনাথ শাস্ত্রীর মতো প্রবীণ স্থিতিশীল মানুষ যদি এব্যাপারে এতটা বিচলিত হতে পারেন তাহলে সুকুমার রায়ের মতো সচেতন তরুণদের মনের অবস্থা সহজেই অনুমান করা যায়। শিবনাথ শাস্ত্রীর সঙ্গে সুকুমার রায়ের মনিষ্ঠতার কথা তো সকলেরই জানা। চলচিত্রচক্রি রচনার প্রেক্ষিত হিসেবে উদ্ধৃত মন্তব্যগুলি মনে রাখা যেতে পারে।

তবে মনে হয়, গুধু কিছু অনিদিষ্ট ক্ষোভ সুকুমার রায়কে এ তীক্ষ্ণ নাটকটি লেখার প্রবৃত্ত করে নি। সমকালীন ব্রাহ্মসমাজের সংকীর্ণতা ও দলাদলি তাঁকে উত্তেজিত করে-ছিল। রবীন্দ্রনাথকে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সম্মানিত সদস্য

করার প্রভাবে ব্রাহ্মদের মধ্যে যে তুমুল মতবিরোধ দেখা দিয়েছিল, তা অনেক ভরপূর্ণ ব্রাহ্মের সঙ্গে সুকুমারকেও অসন্তুষ্ট ও ক্ষুব্ধ করেছিল। প্রভাবশালী ব্রাহ্মদের একটি অংশ মনে করতেন রবীন্দ্রনাথ আদৌ ব্রাহ্মই নন। তাঁর লেখা প্রেমের গান ব্রাহ্মভাবাদেশের বিরোধী।^{১৮}

রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে ব্রাহ্মদের এ লড়াই চলছিল ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দ থেকে। রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধবাদীদের মধ্যে প্রধান ছিলেন হেরম্বচন্দ্র মিত্র, নবদ্বীপচন্দ্র দাস, কৃষ্ণকুমার মিত্র, আদিনাথ চট্টোপাধ্যায় প্রভৃতি।

যাই হোক, তরুণ গোষ্ঠীর নেতা হিসেবে সুকুমার প্রবীণ ব্রাহ্মদের এ মনোভাব বরদাস্ত করতে পারেন নি। উদার মানবিকতায় পুষ্ট সুকুমার যে-কোনো ধরনের সংকীর্ণতাকে ছাড়িয়ে যেতে সক্ষম ছিলেন। তিনি জানতেন, “মিথ্যা দৈবের অন্ধসংস্কারে মানুষ ডুবিয়া আছে”^{১৯} এবং “বিজ্ঞানের জুড়ি যখন টিকিতত্ত্ব ও গঙ্গাজল মহাঘোর সমর্থনেও অবতীর্ণ হইয়া থাকেন, তখন দৈববাদ যে বিজ্ঞানের দোহাই দিবে সেটা কিছুই বিচিহ্ন নহ্ন।”^{২০} তাই “আগে তাহার মোহসংস্কার ডাউয়া দেখ, আগে জীবনকে এই অন্ধকূপ হইতে উদ্ধার করা।”^{২১} খ্রীষ্টশব্দেব ও সত্যবাহনদের দল সংস্কারকেই বিজ্ঞান বলে চালাতে চায়, সুকুমার তা স্বীকার করে নেবেন কেন? তিনি জানেন, “জীবনের যে কোন ক্ষণ জীবনের মধ্যেই আপনার সর্বোত্তম সমাধান লাভ করিয়া থাকে। কারণ, জীবনের একটা

তত্ত্ব লজিক আছে, তাহা তত্ত্বের লজিককে চিরকালই অতিক্রম করিয়া যায়।”^{২২} চলচিত্তচক্রিতে সুকুমার এ স্বতন্ত্র লজিক হাজির করেছেন। যে ‘কমন ম্যান’-কে^{২৩} তিনি খুঁজেছেন নিজস্ব লজিকে, ভবদুলাল তারই প্রতিভূ হয়ে এস্টাবলিশমেন্টের বিরুদ্ধে কেটে পড়েছে। চলচিত্তচক্রির সুকুমার রায়ের সংকট-ময় ও সংঘাতপূর্ণ মননেরই তির্যক অভিব্যক্তি। ভবদুলাল সুকুমার-দৃষ্ট এমন একটি চরিত্র যাতে লেখকের ব্যক্তিত্বের আরোপ ঘটেছে সবচাইতে বেশি।

দুই

রাগ বানাতেন সুকুমার। “হয়তো কারো উপর রাগ হয়েছে অথচ তার শোধ নিতে পারছি না, তখন দাদা বলত

‘আয়, রাগ বানাই।’ বলেই সেই লোকটির সম্বন্ধে যা তা অভূত গল্প বানিয়ে বলতে আরম্ভ করত, আমরাও সঙ্গে সঙ্গে পাশলা দিয়ে বলতাম। তার মধ্যে বিষয় কিংবা হিংস্রভাবে কিছু থাকত না, সে ব্যক্তির কোনও অনিষ্ট চিন্তা থাকত না, শুধু মজার মজার কথা। যত রকম বোকামি হতে পারে সবকিছু সেই লোকটির সম্বন্ধে কল্পনা করে আমরা হেসে কুটিপাতি হতাম।”^{২৪} চলচিত্তচক্রিও সুকুমার রায়ের এমনই একটি রাগ-বানানোর দলিল। এবং পুণ্যলতার সাক্ষ্য মেনেও ভাবতে ইচ্ছে যায় এ-নাটকে যাদের নিয়ে রাগ বানানো হয়েছে তারা সুকুমারের চেনা লোকই হয়তো, তাই সব মজা তাঁর রাগকে চাপা দিতে পারে নি। পরশুরামের ‘বিরিকিবাবা’-র সত্য যেমন প্রবল চেষ্টায় হাসিটাকে কামায় রাগান্তরিত করে পরিস্থিতি সামাল দিয়েছিল, সুকুমারও তাঁর ক্রোধকে হাসিতে পাতে নিয়ে চলতে চেয়েছেন এ নাটকে। তবে তাঁর এ চেষ্টা যে সম্পূর্ণ সফল হয়েছে এমন বলা যায় না। কেননা প্রবল চেষ্টা সত্ত্বেও তাঁর রাগ ফুটে বেরিয়েছে। চলচিত্তচক্রির সুকুমারের সবচাইতে ক্রুদ্ধ রচনা।

চলচিত্তচক্রির নামটির সঙ্গেই সম্ভবত সুকুমারের কিছু ক্রোধের অনুশঙ্গ এসে যায়। একটি অসমাপ্ত রচনায় রয়েছে—

চলে চটপট চকিত চরণ, চৌচা চম্পট নৃত্যে,

চলচিহ্নিত চিরচিন্তন, চলে চঞ্চল চিত্তে।...

চলে চকমকি চোখের চাহনে, চঞ্চরী-চল-চন্দ,

চলে চীৎকার চাবুক চালনে, চপেট চাপড়ে চপ্ত।^{২৫}

চলচিত্তচক্রির প্রভৃতি অনুপ্রাসের সঙ্গে অনিবার্যভাবেই যেন চাবুক চালানো আর চপ্ত চাপড়ের কথা তাঁর মনে চলে এসেছে। এ চাবুক কথার চাবুক। তা তিনি তুলে দিয়েছেন ভবদুলালের সংলাপে। রাগের প্রমাণ রয়েছে প্রায় সারা নাটকটিতে ছড়িয়ে ছিটিয়ে। সাম্যসিদ্ধান্ত সত্ত্বেও সদস্যদের সঙ্গে খ্রীষ্টশব্দেবের আশ্রম থেকে প্রত্যাপ্ত ভবদুলালের সংলাপ—

ভবদুলালঃ...এই তো সেদিন আমায় বলছিলেন ঈশান আর সত্যবাহন দুই সমান—এ বলে আমায় দেখ আর ও বলে আমায় দেখ। আরে দেখব আর কি? এরও যেমন কানকাটা শ্রবণসের মতন চেহারা, ওরও তেমনি হাঁ-করা বোয়াল মাছের মতন চেহারা। [চতুর্থ দৃশ্য]

একথা শ্রীখন্ডদেবের না ভবদুলালের? অবশ্যই ভবদুলালের। অন্তত শেষ দুটো লাইন ত বটেই। ভবদুলাল শুধু ঈশান ও সত্যবাহনকে কানকাটা খরগোস বা হাঁ-করা বোয়াল মাহ বলেছে না, সোমপ্রকাশ নিকুঞ্জ জনার্দন কারুকেই ছাড়ছে না। ফলে সোমপ্রকাশ হলো ‘কোলা ব্যাও’, জনার্দন ‘হাগলা দাড়ি’ এবং নিকুঞ্জ ‘ডাবাহঁকো’।

সত্যবাহন : কি। এত বড় আশ্রমধাঁ! আমার কানকাটা খরগোস বলে।

ভবদুলাল : না, না, আপনাকে তো তা বলেননি, আপনাকে বোয়াল মাহ বলেছে।

নিকুঞ্জ : কি অসভ্য ভাষা। আমার কিছু বললে?

ভবদুলাল : আমি জিভেস করেছিলুম—তা, বললে, নিকুঞ্জ কোন্টা? এ হাগলা দাড়ি, না যার ডাবাহঁকোর মতো যুখ।

নিকুঞ্জ : আপনি কি বলেন?

ভবদুলাল : আমি বললাম ডাবাহঁকো। [চতুর্থ দৃশ্য] পাছে কেউ সন্দেহ করে, তুল বোঝে তাই ভবদুলাল নিদ্রিষ্ট করে জানিয়েছে কে কোন্টা অর্থাৎ কাকে সে কী মনে করে। তাই টিপ্পনি হিসেবে জুড়ে দিয়েছে, ‘আরে দেখব আর কি?’

অন্যভাবেও ভবদুলালের রাগ প্রকাশ পেয়েছে। সদিকানি হলদিষর যার হয়েছে তার না-ভুগে মরাই উচিত—এ সিদ্ধান্ত ভবদুলালের অরচিত সংগীতেই রয়েছে। ভবদুলালের নিজের লেখা দুটো গান নাটকে আছে—একটি হলো ‘ও হরি-রামের খুড়ো’ এবং অপরটি সমান্তরসংগীত ‘সংসার কটাহ উলে।’ দুটোতেই ধ্বংস ও মৃত্যুর কথা এসেছে। ঈশান অবশ্য ব্যাল না ধরতে পেরে মন্তব্য করেছে, ‘হ্যাঁ যেরকম গান—একটু জোরজার না করলে মরবে কেন?’ [প্রথম দৃশ্য] এ কথায় ভবদুলাল অন্তত এটুকু ‘মরাল সাপোর্ট’ পেয়েছে যে একটু জোরাডুরি না করলে অব্যবহৃতের নিধন সম্ভব নয়। তাই সংসার কটাহ তলে জলে রে জলে...

খেলে কাঁচা কচু জলে ঢুলকানি, জলে রে জলে। [চতুর্থ দৃশ্য] ভবদুলাল সাম্যসিদ্ধান্ত সভায় কাঁচা কচু হিসাবেই দেখা দিয়েছে। নিষিদ্ধারে চালিয়ে গেছে তার সংহারকার্য।

সভা বা আশ্রম—দুজায়গাতেই মধ্যমণিদের কথার সুর ধরে

যেসব ভবদুলালী তুলনা হাজির করা হয়েছে সেগুলোতে প্রায় সর্বদাই প্রচারের প্রসঙ্গ এসেছে এবং মনে হয় নিদ্রিষ্ট উদ্দেশ্য নিয়েই। তাই সেজোমামা গব্যমৃতের কথা শুনে ছাতের সমান লাফ দিয়ে ‘তেড়ে মারতে’ আসে, পাটনায় শিক্ককতাকালে ছাত্রদের ‘পিটিয়ে’ তার ‘হাত টনটন, কাঁধে ব্যথা’ হয় এবং দোষ না করেও শুধু নীরব থাকার অপরাধে বালক ভবদুলাল মাস্টারের ‘মার’ খায়। অর্থাৎ পরিস্থিতি অনুযায়ী নীরব থাকাটাও অপরাধ হতে পারে। জয়রামের মোষ ‘শুঁতো মারলে’ বোঝা যায় ‘চক্রবৎ পরিবর্ততে দুঃখানি চ’। ‘চ’ শব্দটি প্রায় চাবুকের মতো ‘কেদ্রগতং নিবিশেষং চ’-কে গিয়ে আঘাত করে। এবং ভবদুলালের মনোভাব আরো বেশি স্পষ্ট হয় যখন সে জানায় শ্রীখন্ডদেবের আশ্রম থেকে চলে আসার সময় সে একটি ছেলের কান মলে দিয়ে এসেছে। প্রয়োজন অনুসারে সে কান মগতেও পিছ-পা নয়।

অর্থাৎ ভবদুলাল আগাগোড়াই সচেতন। সে জানে যে কি করতে চাইছে। ‘রূপকার’ গোষ্ঠী যখন নাটকটি মঞ্চস্থ করেছিল, তারা ভবদুলালকে অনেকটা ‘আলাভোলা বাবাজির চেল’ হিসাবেই দেখেছিল। ভবদুলাল যা বলে বা করে যেম না জেনেবুঝেই করে, ইচ্ছের বিরুদ্ধে ভুল পাকিয়ে বসে। ব্যাপারটা কিন্তু মোটেই তা নয়, বরং উল্টো। নাটকে ভবদুলালই একমাত্র আত্মসচেতন চরিত্র। দান্ত সম্পর্কে স্বয়ং সুকুমার রাধ যেন-সন্দেহ জাগিয়ে তোলেন (‘দান্ত সত্যি সত্যি পাগল, না, কেবল মিচ্কেমি করে।’^{১৬}) ভবদুলালও প্রায় একই ধরণের মন্তব্য থেকে আনেন যেন। নিতান্ত হাবাগোবা হলে সত্যবাহনের কথায় ভবদুলালের এমন প্রতিক্রিয়া হ’ত না :

সত্যবাহন : ব্যাপারটা কি জানেন, খন্ড-সিদ্ধান্ত হচ্ছে য’কে বলে পৃথগ্-দর্শন।...এ নয়, ও নয়, তা নয়, সব আঃগা, সব খন্ড খন্ড—এই সাধারণ ইত্তরলোকে যেমন মনে করে।

ভবদুলাল : (স্বগত) দেখলে। আমার দিকে তাকিয়ে বলছে সাধারণ ইত্তর লোক। [প্রথম দৃশ্য]

প্রথমভাবে সচেতন ও আত্মমর্ষাদা-জানসম্পন্ন না হলে ভবদুলাল এ উপলব্ধিতে পৌঁছাতে পারত না। পরিস্থিতিতে কোনো ধরণের ধোঁয়াটে ভাষ রাখতে চান নি বলেই নাট্যকার এ সংলাপটিকে স্বগতোক্তির অন্তর্ভুক্ত করেছেন।

আসলে সরলতা ও বোকামি ভবদুলালের ডান। এবং এখানেও সুকুমারের কিছু ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যের আরোপ ঘটেছে। পূজন্যতার স্মৃতি কথা থেকে জানা যায় এক ‘স্টাইলিশ’ মাসী সুকুমার ও তাঁর ভাইবোনদের কান্দাদারুত করে তুলতে চাইলে তিনি তাঁকে কিভাবে জব্দ করেছিলেন। “শেষটার দাদা বিদ্রোহ করল। জন্তাভ বোকার মত মুখ করে, হাঁ করে কঁজো হয়ে এসে বসল, দুই হাতে মূঠো করে কাঁটা-চামচ খাড়া করে ধরে খটাখট শব্দে খেতে আরম্ভ করল, তাড়া খেয়ে জন্তি সন্তপণে কাঁটা চামচ ঠিক করে ধরতে গিয়ে ‘কি যেন কি করে’ হাত ফসকে চামচ-কাঁটা এদিক ওদিক ছিটকে পড়ে গেল। সোজা হয়ে বসতে বলাতে, চেয়ারের দুই হাতলে ত্তর করে আঙুলে আঙুলে কণ্টে স্লেটে খাড়া হওয়া মাত্রই হঠাৎ ‘কেমন করে যেন’ পিছলে শরীরটা সড়াৎ করে টেবিলের নীচে চলে গেল আর টিবুকটা ঠকাস করে টেবিলে ঠুকে গেল।—মাসী যতই ধমক ধামক করে, দাদা ততই হাঁদার মত মুখ করে ক্যানকাল করে তাকায়—”।^{১৭} পুরো বর্ণনাটা চার্লি চ্যাপলিনকে মনে পড়িয়ে দেয়। “ভিক্তবিরক্ত হয়ে মাসী আমাদের স্টাইলিশ করবার চেষ্টা ছেড়ে দিল”।^{১৮}

ভবদুলালের প্রকৃতিগত মিল অবশ্য রয়েছে মোফ্লা নাসিরুদ্দিনের সঙ্গে, চার্লি চ্যাপলিনের সঙ্গে নহয়। চার্লি ঘটমা থেকে ক্লিন্সা নিংড়ে আনেন, নাসিরুদ্দিন কথাকেই ক্লিন্সা করে তোলেন। সুকুমারও কথাকে ক্লিন্সায় পরিণত করার কৌশল জানতেন। নাসিরুদ্দিনের গল্পের প্রথম ইংরাজী অনুবাদ প্রকাশিত হয়েছিল ১৮৯৬ খ্রীস্টাব্দে। বইটির নাম ‘উইল্‌স অব দ্য থোজা’—অনুবাদ করেছিলেন মিসেস এউইং (Mrs Ewing)। এ বই সুকুমারের হাতে এসেছিল কিনা জানা নেই। তবে নাসিরুদ্দিনের অন্তত একটি গল্পের সঙ্গে সুকুমারের ‘জীবনের হিসাব’ কবিতার আশ্চর্য মিল রয়েছে। কবিতাটি ‘সদেব’ পত্রিকায় বেরিয়েছিল ১৩২৫ সালের প্রাবণ সংখ্যায় (১৯১৮ খ্রীস্টাব্দ)। এ গল্পটি প্রায় হুবহু পাওয়া যায় ইঙ্গ্লিশ শাহ পরিবেশিত মোফ্লার গল্পে।^{১৯} অবশ্য একটি ফরাসী লোককথাতেও এ গল্পের হদিশ মেলে।^{২০} মোফ্লার ভাতার থেকে তা ফরাসী লোককথায় আশ্রয় পেরিয়েছিল কিনা তা অবশ্য বলা যায় না।

মোফ্লার আপাতনিরীহ গল্পগুলোও ভবদুলালের মতোই ব্যঙ্গমুখর। নানালোকে সে গল্পের নানা অর্থ করতে পারে তবে শেষ অর্থখানি সরাসরি নির্ভুলভাবে লক্ষ্যে গিয়ে বেঁধে। নাসিরুদ্দিনের অন্তত দুটি গল্পের কথা এখানে উল্লেখ করা যায় যা অবিকল ভবদুলালী বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করেছে। নাটকে দেখা যায়, অনেক সময়েই তথাকথিত গভীর বিষয় নিয়ে যোর আলোচনা চলার মধ্যে চলতি প্রসঙ্গকে আঁকড়ে ধরে ভবদুলাল কোনো পুরোনো অভিজ্ঞতার বিবরণ দেয়। সঙ্গে সঙ্গে পুরো ব্যাপারটার মাত্রা পাশে যায়, সমস্ত গভীর পরিহ্রিতি এক লহমায় হাস্যকর ও অকিঞ্চিৎকর বলে প্রতিষ্ঠা পেয়ে যায়। সেজোমামা-গব্যঘূত প্রসঙ্গ, জয়রামের মোষ প্রভৃতি যে-কোনো মস্তব্য একথা প্রমাণ করে। ব্যাপারটা চরম পর্যায়ে পৌঁছেছে ইশানের ‘সমীক্ষা সাধন’ চলার সময়ে। ‘সমীক্ষাচক্র’ থেকে ইশান জানায় কিভাবে সৃষ্টিতে ভেজাল পড়ছে। তখন

ভবদুলাল : আপনি চলে আসার পর আমি দেখলাম সেই যে লোকটা ভেজাল দিয়েছে, সেই ভেজাল ক্রমাগত ঠেলে উপর দিকে উঠতে চাচ্ছে। উঠতে পারছে না আর গুমরে গুমরে কেঁপে উঠছে। আর কে যেন ফিস-ফিস করে বলছে—শেক দি বট্‌ল, শেক দি বট্‌ল। [দ্বিতীয় দৃশ্য] ভবদুলাল শুধু এখানেই থেমে থাকে না, এর পরেই প্রসঙ্গ টেনে সে ছেলেবেলার বেড়ালে (না কি, সজার) কামড়ানোর গল্প ফেঁদে বসে। ক্ষুধা ইশান সমীক্ষাচক্র ছেড়ে চলে যেতে চাইলে—
ভবদুলাল : আর একটু শুনে যান—গল্পটা তারি মজার।
ইশান : দেখুন, এটা হাস্যবাহ এবং গল্প করবার জায়গা নয়।
ভবদুলাল : তাই নাকি? তবে আপনি যে এতকাল গল্প করছিলেন?
[দ্বিতীয় দৃশ্য]

ইশান গল্প করছিল কিনা সে অন্য কথা, কিন্তু ভবদুলাল যে গল্প কলেই পল্লবেশের গভীর ভুলিয়ে দিতে চায় সে-বিষয়ে সন্দেহ থাকে না। ‘সমীক্ষাচক্র’কে গল্পবলার আসর কলে ধরে নেওয়ার মধ্যেই তাঁর নস্টালজি বুদ্ধির পরিচয় মেলে। নাসিরুদ্দিনও প্রায় একইভাবে সরাইখানার আশ্চর্যখনের আলির বিস্ময়কর গল্পটিয়েছিলেন। গল্পটি পুরোটাই তুলে দেওয়ার যোগ্য :

‘বুজ-কোরৎ সৈনিকরা সরাইখানায় বসে মিজদের বীরত্বের গল্প বলছে। একজন বলল, ‘তোমার দিগে কত শত্রু যে

ঘায়েল করেছি তার আল লেখাজোকা নেই।' অন্যরাও একই ধরনের বাহাদুরির গল্প চাঙ্গিয়ে যাচ্ছে। নাসিরুদ্দিন তখন বললেন, 'আমিও একবার লড়াইতে তলোয়ারের এক কোণে ঘ্যাচোং করে এক ব্যাটার ঠ্যাং কেটে দিয়েছিলাম।' একজন অবাক হয়ে জিজ্ঞাসা করল, 'আরে তুমি ঠ্যাং কাটতে গেলে কেন? মূণ্ডুটা কাটলেই তো পারতে?' 'মূণ্ডু থাকলে তো কাটব', নাসিরুদ্দিনের জবাব, 'সেটা তো আগেই কেউ কেটে নিয়ে গিয়েছিল।'।

নাসিরুদ্দিনের শেষ সংলাপটি নিমেষের মধ্যে সব কিছু মল্লি পাল্টে দেয়। যুদ্ধ, বীরত্ব প্রভৃতি জগৎসংসারের ব্যাপার-গুলি তুচ্ছ ও হাস্যকর হয়ে দাঁড়ায়। নাসিরুদ্দিন শুধু যে সমবেত সৈনিকদের ব্যঙ্গ করছে তা নয়, যে-কোনো যুদ্ধের গাভীকেও অকিঞ্চিৎকর প্রমাণ করে দিচ্ছে। ভারতীয় যোগীর কাহিনীটিও একই ধরনের বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করেছে। 'ঈশ্বরের সৃষ্টি যত প্রাণী আছে সকলের সেবাই তার ধর্ম'—যোগীর এ উপলব্ধিকে সমর্থন করে নাসিরুদ্দিন জানায় কিভাবে ঈশ্বর-সৃষ্টি একটি মৎস্য একবার তার প্রাণ বাঁচিয়েছিল। বিমূঢ় যোগীর আশ্রমে ব্রাহ্মণটি ব্যাখ্যা করে নাসিরুদ্দিন জানালেন, 'একবার খাদ্যাভাবে প্রাণ যায় যায় অবস্থায় আমার বড়শীতে একটি মাছ ওঠে, আমি সেটি ভেজে খাই।'২১ অহিংসা, জীবের দয়া, সমপ্রাপ্ততা প্রভৃতি গালভরা বুলি—যা অহরহ প্রচারিত হয়

কিন্তু কেউ মানে না—এককথায় যেন নস্যাৎ হয়ে গেল। ভবদুলালও প্রায় একই কায়দায় সভাসমিতি, আশ্রমবাসী সমীক্ষাচক্রের সভ্যদের মধ্যে বিধ্বংসী কান্ডকারখানা চাঙ্গিয়ে গেছে অবলীলায়, অকুতোভয়ে। সাম্যসিদ্ধান্ত সভার নাজেহাল সদস্যরা অবশেষে ক্ষিপ্ত হয়েছে, ভবদুলালকে প্রায় শরীরী আক্রমণেও কুণ্ঠিত হয় নি তারা। তাদের সমবেত হামলায় চলচিত্তচক্রির পাতাগুলো লুণ্ঠিত ও ছিন্ন হয়েছে। এ সব প্রতিবাদ ও প্রতিরোধেও ভবদুলাল কিন্তু অদম্যই থেকে গেছে। তার অকুণ্ঠিত ঘোষণা,

ভবদুলাল : খাতা ছিঁড়ে দিয়েছেন তা কি হয়েছে। আবার লিখব—চলচিত্তচক্রি—লাল রঙের মলাট—চামড়া দিয়ে বাঁধানো। তার উপরে বড়-বড় করে সোনার জলে লেখা—চলচিত্তচক্রি—পাবলিশড্ বাই ভবদুলাল। [চতুর্থ দৃশ্য] খোয়াল রাখতে হবে, সুকুমার নিজের লেখাটির নামও দিয়েছেন—চলচিত্তচক্রি। অর্থাৎ যেন জানিয়ে দিতে চান কেউ যদি তাঁর রচনার উপরও হামলা করে তাহলেও তিনি দমে যাবেন না। সত্যাবহন ঈশানের মতো আত্মসর্বস্ব অহংকারী মানুষ্যলোকে ব্যঙ্গ করা থেকে কেউ তাঁকে নিবৃত্ত করতে পারবে না।

বোধ করি, এটাই সুকুমার রায়ের চ্যালেঞ্জ।

১। বিক্রো : আশ্বণ, ১৩৫৪ সাল

১৬। সুকুমার রায় সমগ্র রচনাবলী ২য় পর্বে/২শিঃ। পাবলিশিং কোম্পানী। অক্টো ১১ ১৯৭০ পৃষ্ঠা ১০২

৩। কোদারনাথ চট্টোপাধ্যায় প্রণীত স্মৃতিকথাযুক্ত নিবন্ধন, চব্বিচক্রি লেখা তহবিল প্রণয়ন করে বিলম্বিত খণ্ডনযোগ্য সংগে অর্থাৎ ১৯১১ খ্রীষ্টাব্দের আগে [২ বৈজ্ঞানিক, ১০শাখ ১৯৭২]। এ তথ্য সঠিক বলে মনে হয় না। কেননা ঐ লেখা অল্পকাল স্মৃতিবিজ্ঞানের প্রমাণ আছে।

৪। 'Societies, learned and literary—associations of individuals with a common professional interest, intended to promote learning. The Columbia Encyclopaedia, Vol 1.

৬। বঙ্কিম-রচনাবলী দ্বিতীয় পর্বে/সাহিত্য সংস্করণ, কলকাতা ১৩৬৬/পৃ: ৮৫৫-৫৬

৭। 'It seems necessary that a society should be established, with the declared object of putting down societies. Its name should be Sabha Nibarani Sabha or a society for preventing the foundation of societies, and its members should find themselves to rush with arms and sticks into all places where members of any society meet and disperse them by force'. Shivanath Sastri : Men I have seen, 1919.

৮। স্ট্রীবা, হুশোভন সরকার—রবীন্দ্রনাথ . কিছু স্মৃতি, দেশ, ২৪ এপ্রিল ১৯৮২, পৃষ্ঠা ১১

১০, ১১, ১২, ১৫। সুকুমার রায় : বর্ণনাবলী তত্ত্ব ও বিবিধ প্রবন্ধ, সিগনেট প্রেস, কলকাতা, প্রথম সংস্করণ, আশ্বণ ১৩৬৩, পৃ: ৬০-৬৩, ১৩

৩। সুকুমার রায় : The Burden of the Common Man, তত্ত্ব, পৃষ্ঠা ১১১—১২০

৪, ১৭, ১৮। পুণ্ডলিকা চক্রবর্তী . ছেলেবেলা'র দিনগুলি, নিউস্প্রিন্ট, আশ্বাচ ১৩৮৮, পৃষ্ঠা ৫৫, ৮২

১৩। Idries Shah : The Sufis/Doubleday & Company, New York 1964/p.58

২০। Henry Pourrat : A Treasury of French Tales/George Allen & Unwin Ltd, London/p 55-57 ; গল্পটির নাম The Tale of the Learned Man and the Boatman.

১। সত্যজিৎ রায় : বোম্বা নাসিরুদ্দিনের গল্প, দেবী সংলগ্ন : সম্পাদক, সত্যজিৎ রায়, পৌষ ১৩৮৮, পৃষ্ঠা ১৫০

স্মৃতিস্মরণ : সুকুমার সরকার

সাক্ষাৎকারটি ৮.৭.৮২ তারিখে গৃহীত হয়। ২৫.৭.৮২ তারিখে সুশোভন সরকার এটি সংশোধন ও অনুমোদন করেন। আমাদের ছুঁতাপা, মুদ্রিত আকারে এটি দেখে যেতে পারলেন না তিনি।

প্রস্তুতিপর্ব : সুকুমার রায়কে খুব কাছ থেকে দেখবার সৌভাগ্য হয়েছিল আমাদের, আপনি তাঁদের অন্যতম। আমাদের জানতে ইচ্ছে করে, সুকুমার রায় মানুষটি কেমন ছিলেন, কেমন ছিল তাঁর ব্যক্তিত্ব?

সুশোভন সরকার : ছাত্রদের নিয়ে সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের একটা সংগঠন ছিল—‘ছাত্র সমাজ’। তাতাদা ছিলেন তার মধ্যমণি। আমরা ছিলাম তাঁর চেলা। তাতাদা আসলে খুবই serious প্রকৃতির মানুষ ছিলেন। নিছক ‘মজার লোক’ বলতে যা বোঝায় তিনি তা ছিলেন না। ‘ছাত্র সমাজ’-কে reform করার জন্য তাতাদা উঠেপড়ে লেগেছিলেন। তখন সমাজের কর্তব্যবিধির মধ্যে সবই ছিল ‘না’—খিয়েটার দেখবে ‘না’, সিগারেট খাবে ‘না’—এমনি আরো কত ‘না’, সব এখন মনেও নেই। তাতাদা আন্দোলন শুরু করে দিলেন—কী কী করব ‘না’, সে তো বুঝলাম, করব কী কী? তিনি একটা positive programme দিলেন—সাংস্কৃতিক, সমাজসেবা-মূলক ইত্যাদি কাজের।

তাতাদা তো খুব গভীর লোক ছিলেন, নিজের মজার মজার লেখাওতো খুব গভীর হয়ে পড়তে পারতেন। ডাঙে-বেন মজাটা আরো বাড়ত।

সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের সঙ্গে, সমাজের আদর্শের সঙ্গে তিনি নিজেকে একেবারে জড়িয়ে রেখেছিলেন। ওটা তাঁর জীবনের সঙ্গে মিশে গিয়েছিল।

প্রস্তুতিপর্ব : কিন্তু সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজ সম্পর্কে ওঁর ধারণা যে প্রচণ্ডভাবে ধাক্কা খেয়েছিল তার কিছু কিছু প্রমাণ এখন পাওয়া যাচ্ছে। যেমন, ১৯২০’র ২৩শে আগস্ট প্রশান্তচন্দ্র মহলা-নবিশকে লেখা একটি আট পাতা জোড়া চিঠিতে উনি খুব তীব্র, আবেগময় ভাষায় বলেছেন, এই যে আনন্দের, অমৃতের কথা সর্বদা বলা হচ্ছে, চারপাশে তাকিয়ে এসব কথার কোনো বাস্তব তাৎপর্য তিনি দেখতে পাচ্ছেন না। তিনি বলেছেন যে এই যুগের মানুষের “আশার প্রদীপ নিৰ্বাপিত” হয়ে গেছে, তারা “আশা করতে জানেনা।” তিনি একটা “rampant, morbid pessimism”-এ আক্রান্ত হয়েছেন, তাঁর সমস্ত “cherished illusions” ভেঙে পড়ছে। সবচেয়ে আশ্চর্যের কথা, সুকুমার রায় বলেছেন যে এই ভাবনা তাঁর “নতুন নয়, অজবরস থেকেই এ চিন্তা রয়েছে”।

ওধু তাই নয়, সভ্যজিৎ রায়ের সৌজন্যে সুকুমারের ব্যক্তি-গত ডায়েরী—‘হিজিবিজি খাতা’—দেখার সৌভাগ্য হয়েছে আমাদের। তাতেও সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের কাজকর্ম সম্পর্কে

তঁার তীব্র মোহভঙ্গের কথা রয়েছে। এক আয়গার বলেন, “ideal obscured by false analogies”.

এর থেকে কিন্তু সুকুমার রায়ের একেবারে অন্য একটা চেহারা বেরিয়ে আসছে।

সুশোভন সরকার : চিঠিটার কথা আমি সম্প্রতি শুনেছি। ওটা কী উপলক্ষ্যে লেখা ?

প্রতিপত্তি : রবীন্দ্রনাথকে সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের honorary member হিসেবে নির্বাচন করা নিয়ে।

সুশোভন সরকার : ও হ্যাঁ, মনে পড়েছে, সমাজে ঐ ঘটনাটা নিয়ে প্রচণ্ড তিক্ততার সৃষ্টি হয়েছিল। সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজ আবার ভাঙে আর কী। তখন বঙ্কদের আর তরুণদের দুটো গোষ্ঠী হয়ে গিয়েছিল। হেরম্বচন্দ্র মিত্র, কৃষ্ণকুমার মিত্র, নবদ্বীপচন্দ্র দাস এঁরা সব ছিলেন বঙ্কদের দলে। আর তাতাদা, প্রশান্তচন্দ্র মহলানাবিশ এঁরা ছিলেন তরুণ দলের নেতা। তরুণদের পক্ষ থেকে সাধারণত প্রস্তাব উত্থাপন করতেন তাতাদা, আর তাঁকে সমর্থন করতেন প্রশান্তচন্দ্র। বঙ্ক দলের সঙ্গে এঁদের এমনই বিরোধ, যে যে-প্রস্তাবই তাঁরা আনুন, বঙ্কদের পক্ষ কোনো না কোনো একটা technical ফ্যাকড়া তুলে তাকে out of order ক’রে দেন। তরুণদল প্রস্তাব করলেন যে রবীন্দ্রনাথকে সমাজের honorary member করা হোক। বঙ্করা এর তীব্র বিরোধিতা করলেন। তাঁরা তো রবীন্দ্রনাথকে ব্রাহ্ম বলে মনে করতেন না। প্রশান্তচন্দ্র ‘কেন রবীন্দ্রনাথকে চাই’ বলে এক পুস্তিকা লিখলেন। তাতে একটা liberal humanist অবস্থান থেকে সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের সংযোগস্থাপনের উপকারিতা প্রমাণ করার চেষ্টা হয়েছিল।

শেষ পর্যন্ত অবস্থাটা একটা deadlock-এ পৌঁছে গেল। Split প্রায় অবশ্যজ্ঞাবী হয়ে দাঁড়াল। ১৯২১-এর জানুয়ারীতে তাতাদার নেতৃত্বে তরুণদল স্থির করেন যে সমাজের মায়েৎসবে তাঁরা ভোগ দেবেন না, আলাদা উৎসব করবেন। আমার মনে আছে, প্রশান্তচন্দ্রের ঘরে আমরা ক’জন বসে আছি, এমন সময় টুকলেন কৃষ্ণকুমার মিত্র। বলেন, “কী আলোচনা করছ ?” আমাদের spokesman তাতাদা বললেন, “আপনাদের অন্যায়ের প্রতিবাদে কী করা যায়, তাই নিয়ে আলোচনা করছি।” কৃষ্ণকুমার বললেন, “এসব ক’রে কী হবে ? তোমরাই দায়িত্ব নাও,

আমরা সরে যাচ্ছি।” তাতাদা বলে উঠলেন, “আগে আপনাদের অন্যান্যগুলো withdraw করুন, তারপর সকলে মিলে স্থির করা যাবে কী করা হবে।” কৃষ্ণকুমার তখন জিতাসা করলেন, “কুনছি তোমরা নাকি আলাদা উৎসব করার কথা ভাবছ ?” তাতাদা জবাব দিলেন : “হ্যাঁ, আলাদা উৎসব করব।”

এবং সত্যি সত্যিই আলাদা উৎসব শুরু হয়েছিল। হয়েছিল প্রভাতকুসুম রায়চৌধুরীর বাড়ির ছাদে।

অবস্থাটা এইরকম আয়গার এসে যখন দাঁড়িয়ে গেল, তখন সমাজের eminent lawyer-রা compromise formula দিলেন যে একটা referendum হোক। শেষ পর্যন্ত compromise একটা হয়েছিল।

ঐ তিক্ততার ব্যাপারটা চলছিল অনেকদিন ধরে। তাতাদাকে এটা নিশ্চয়ই ভেতরে ভেতরে খুবই আঘাত দিয়ে থাকবে। কারণ তাতাদা ছিলেন sentimental, প্রশান্তচন্দ্রের মতো কাটা-কাটা কথার মানুষ নয়। কাজেই এইরকম একটা তিক্ততার পরিস্থিতিতে তাতাদার মতো লোকের পক্ষে ঐরকম চিঠি লেখা খুবই সম্ভব।

চিঠিটা তো বলছ ১৯২০’র আগস্টে লেখা। তার প্রায় ৮/৯ মাস পরে, ১৯২১’র মে’র শেষে আমি B.A. পাশ করে দাজিলিঙে বেড়াতে গিয়েছি। তখন তাতাদার ঘরে স্যানিটোরিয়ামে সাত দিন কাটিয়েছিলাম। তাতাদা তখন অসুস্থ হয়ে পড়েছেন। সেই কারণেই বোধহয় দাজিলিং গিয়েছিলেন। সাত দিন পর আমি অবশ্য অন্য সন্তা ঘরে উঠে যাই। বাহোক, সেইসময় খুব জাড্ডা মেরেছি। তখন কিন্তু তাঁর মনের এইসব তিক্ততার এতটুকুও আভাস পাইনি। ঐ সময়েই মনে আছে একদিন তাতাদা শোনাজেন তাঁর নতুন কবিতা—বাবুরাম সাপুড়ে।

প্রতিপত্তি : সুকুমার রায়ের যে ‘নন-সেন্স’, তার মধ্যে সমসাময়িক বাস্তবের তির্যক আভাস একেবারেই নেই বলে কি মনে হয় আপনার ? যেমন ঐ ‘বাবুরাম সাপুড়ে’ কবিতায়, তখনকার রাজনৈতিক ঘটনাবলীর কোনো প্রতিফলন ?

সুশোভন সরকার : সেভাবে ভাবতে চাইলে ভাবতে পারো। তবে আমি তাতাদার কাছে কখনো রাজনৈতিক বিষয়ের কোনো

আলোচনা শুনেছি বলে মনে পড়ে না। তাছাড়া তখন ঐসব ব্যাপারে আমার নিজেরও তো কোনো আগ্রহ ছিল না।

তবে, নানান সামাজিক ব্যাপারের প্রতি বাজ তো তাতাদার লেখায় থাকতই। ‘চলচ্চিত্তচক্রী’ নাটকের কথা মনে পড়ছে। সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের মূল সংগঠনের পাশাপাশি কয়েকটি ‘fraternity’ তৈরী হয়েছিল—যেমন, Educational Fraternity, Social Fraternity, Literary Fraternity। উদ্দেশ্য ছিল, ব্রাহ্মসমাজের বাইরে, কিন্তু ব্রাহ্মসমাজের কাছাকাছি যাঁরা আছেন, তাঁদের involve করানো। একবার আমরা স্থির করলাম Fraternity-তে নাটক করব। তাতাদাকে বললাম। তাতাদা গভীরমুখে পাণ্ডুলিপি থেকে পড়ে শোনালেন নাটক। পাণ্ডুলিপি থেকে খাতায় কপি করে নিয়েছিলেন, মনে আছে। এই ‘চলচ্চিত্তচক্রী’ নাটকে তো ধরো ব্রাহ্মসমাজের ভেতরকার জানমাগ বনাম ভক্তিমার্গের যে বিরোধ তার reflection রয়েছে। আর শ্রীধনদেবের আশ্রম হয়তো শান্তিনিকেতনের গুরুভজ্ঞ আশ্রমের প্যারডি। শুনেছি রবীন্দ্রনাথ এই নিয়ে মতব্য করেছিলেন।

প্রস্তুতিপর্ব : Burden of the Common Man—প্রবন্ধে ব্রহ্মজীবী সাধারণ মানুষ সম্পর্কে উদারনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গি থেকে এক ধরনের সহানুভূতির প্রকাশ ঘটেছে। সুকুমার

রায়ের এই দিকটো সম্পর্কে আপনার কিছু মনে পড়ে ?

সুশোভন সরকার : Burden of the Common Man উনি পড়েন ছাত্র-সমাজের একটি সভায়। আমি ছিলাম সেখানে। তাদ্র মধ্যে একটা লাইন মনে পড়ছে : Blessed is the Common Man ..

না, এটা তাতাদার নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গি বলে আমরা মনে করিনি। এটা সাধারণ ব্রাহ্মসমাজেরই tradition—‘সাধারণ’ কথাটার মধ্যেই সেই ইংগিতটা আছে। আমরা মনে করতাম, ব্রাহ্ম আন্দোলনের অন্যান্য ধারার সঙ্গে ঐখানেই আমাদের তফাৎ। ‘তত্ত্বকৌমুদী’র মাথায় শাস্ত্রীমশাইয়ের সেই “মহা-সাধারণতন্ত্রে”র কথা আদর্শ হিসেবে ছাপা হতো।

প্রস্তুতিপর্ব : ১৮৭১ সালে শিবনাথ শাস্ত্রী যে গুপ্ত সমিতি স্থাপন করেছিলেন, তার আদর্শ ছিল “অন্যায়ের উপর ন্যায়ের, অসাম্যের উপর সাম্যের, রাজশক্তির উপর প্রজাশক্তির প্রতিষ্ঠা দ্বারা পৃথিবীব্যাপী এক মহাসাধারণতন্ত্র প্রতিষ্ঠা”—কথাটা কি তার থেকেই নেওয়া ?

সুশোভন সরকার : আমার মনে হচ্ছে সেমুখে ‘তত্ত্বকৌমুদী’ পত্রিকার উপরে কতকগুলি সংকল্প ছাপা হত, তার মধ্যে ছিল “পৃথিবীব্যাপী এক মহাসাধারণতন্ত্র প্রতিষ্ঠা”র কথা।

৬৬ ফেব্রুয়ারি

সুকুমার রায়ের ব্রাহ্মসমাজ

বাঙালি পরিচয় উৎসাহী লোক হওয়াও কোনো সম্প্রদায়ের গতিতে শুকুমারের নব বাঁধা পড়েনি। এদিক থেকে তিনি ছিলেন রবীন্দ্রনাথের 'অনুগামী'। সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের সংকীর্ণতা তাঁকে পীড়িত করেছিল। শেষ পর্যন্ত তিনি বৈতন্ত্র্য হয়ে উঠেছিলেন শ্রুতগর্ভ শঙ্কিনির্ভর আদর্শের বিরুদ্ধে প্রতি। সম্প্রতি-আবিষ্কৃত একটি চিঠিতে এবং তাঁর ডায়েরীর পাতায় তাই এমন পাওয়া যায়।

ভিতরে ভিতরে এক কঠিন যন্ত্রণা তাঁকে কাতর করতে থাকলেও বাইরের চেহারা, পরিচিতিতে সুকুমার রায় আজীবন একনিষ্ঠ ব্রাহ্ম ছিলেন, একথাই আমরা জানি। আশেপাশে ব্রাহ্ম পরিবেশে লালিত সুকুমারের ব্রাহ্ম পরিচয় এতোটাই বিস্তৃত ছিল যে হিরণকুমার সান্যাল তাঁর সম্পর্কে লিখেছিলেন, "...অন্য একটি ক্ষেত্রে সুকুমার রায়ের ব্যক্তিত্ব যেন আরো বেশি করে প্রকট হয়েছিল ও আমাদের আশ্চর্যভাবে স্পর্শ করেছিল। তাঁকে আরো বেশি করে 'আরো বড় করে' পেলাম। সেই ক্ষেত্রটি হল ব্রাহ্মসমাজ' (পরিচয়ের কুড়ি বছর, পৃঃ ১৬৬)। হিরণকুমারের সাক্ষ্যে 'আরো বড় করে পাওয়া'র এই কথাটি আমাদের কাছে গুরুত্বপূর্ণ। কেননা কৈশোরে পারিবারিক গতিতে 'ননু-সেঙ্গ ক্লাব' আর পরবর্তী জীবনে 'মন্ডে ক্লাব'-এর পরিবেশেই আমরা সুকুমারকে বেশি করে চিনেছি, সুকুমার রায়ের ব্যক্তিত্বকে ধরবার চেষ্টা করেছি। হাস্য-পরিহাসময় পরিবেশে কৌতুকবোধের দীপ্তিতে সুকুমারের জীবনবোধ ও শিল্পচেতনার সন্ধানও করতে চেয়েছি, কিন্তু ব্রাহ্ম সুকুমার রায়কে নিয়ে তেমন কি ভাবতে চাই আমরা? অথচ হিরণকুমারেরা সুকুমারকে পেয়েছিলেন তাঁদের সমাজে নেতা হিসাবেই, যে-

সুবসমাজ ব্রাহ্মসমাজের আভিনায় গড়ে উঠেছিল।

ছাত্র-যুবদের জন্য বহুকাল আগেই গড়ে উঠেছিল ব্রাহ্মদের 'ছাত্রসমাজ' শিবনাথ শাস্ত্রীর তত্ত্বাবধানে। উদ্দেশ্য ছিল নানান কাজকর্মে, সমাজসেবায় ছাত্রদের উদ্বুদ্ধ করা এবং তাদের নৈতিক চরিত্রকে সজীব রাখা। ছাত্রবয়স থেকে সুকুমারও ছিলেন এই ছাত্রসমাজের সভ্য আর স্বভাবগুণে ক্রমে হয়ে উঠেছিলেন তারই অগ্রগণ্য নেতা। সমসাময়িক বন্ধুরাও তাঁর চরিত্রের মাধুর্য ও গুদার্যে তাঁর স্বাভাবিক নেতৃত্বকে মেনে নিতে কুণ্ঠাবোধ করেন নি। 'ছাত্রসমাজ'ের নিয়মকানুন-আদবকায়দায় বেশ কিছু সংস্কার ও পরিবর্তনের প্রয়োজন অনুভব করেছিলেন সুকুমারেরা, এ নিয়ে যথেষ্ট আন্দোলনের সূচনাও হয়েছিল ব্রাহ্মসমাজে। স্বভাবতই সবসময়েই তরুণদের সব দাবি মেনে নিতে পারেন নি সমাজের প্রবীণ নেতারা। এ-সবের সূত্র ধরে সমাজের বড়োদের সঙ্গে যুবসমাজের তিক্ততাও তৈরী হয়েছে বেশ কয়েকবারই। যদিও ব্রাহ্ম, সদালাপী সুকুমারের আশ্চর্য ব্যক্তিত্বের আকর্ষণ বড়োরাও অনুভব করতেন। ঘটনার বা বাদবিসংবাদের তিক্ততা সুকুমারের প্রতি আকর্ষণ কমাতে পারত না।

সুকুমার রায় ছাত্রসমাজের উৎসাহী নেতা ভো ছিলেনই, কিন্তু তার সঙ্গে সঙ্গেই গড়ে তুলেছিলেন আরেক ‘যুবসমাজ’। সেই যুবসমাজ ব্রাহ্মসমাজের আদর্শে প্রাণ-প্রতিষ্ঠার তৎপর হয়েছিল, শিল্প-ছন্দ-সুখমার সমাজের আদর্শকে বর্ধিত করে-ছিল নতুন করে। পেরেছিলেন কতটুকু সেটা বিচার-বিবেচনার বিষয় হতে পারে, কিন্তু স্বাক্ষর জীবনে সুকুমার যে চেষ্টায় মেতেছিলেন নিরন্তর, তার প্রমাণ অজস্র। সাহিত্যের আড্ডা, আধ্যাত্মিক চিন্তাতাবনা, সঙ্গীতচর্চা ছাড়া সমসাময়িক সামাজিক সাংস্কৃতিক নানান সমস্যার আলোচনায় যেমন এই সমিতির সভ্যরা ছিলেন মূগ্ধ, তেমনই সমাজের নানান ব্যবস্থার দির সংস্কার সাধনেও তাঁরা ছিলেন তৎপর। যুবসমাজের উদ্যোগে হয়েছিল কয়েকটি ফেটোরনিটি—এডুকেশনাল, ডিভিশনাল, সোস্যাল, লিটারেরি।

সুকুমারের নেতৃত্বে তরুণ ব্রাহ্মরা ‘ছাত্রসমাজ’ের নিয়ম-কানুনভঙ্গি সংস্কার করার চেষ্টা করেছিলেন। ১৯১৮-এর মাঝামাঝি সময়ে তৈরী হয়েছিল Admission Form Revision কমিটি। সুকুমার এই কমিটির একজন ডেলিগেট বা প্রতিনিধি নির্বাচিত হয়েছিলেন। প্রকৃতপক্ষে ব্রাহ্মসমাজের রীতিনীতিতে, ভাবাদর্শে যে প্রাচীনতার, স্থিতির তার হ্রাস অনুভব করতেন সুকুমারেরা, বিদ্রোহ ছিল মূলত তারই বিরুদ্ধে। সমাজের দৈনন্দিন কাজকর্মে, প্রবীণদের চিন্তাদর্শে প্রায়ই টের পাওয়া যেত এসব স্থিতিরতা। একটা নিদর্শন দেওয়া যাক। সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের মূলপত্র ‘তত্ত্বকৌমুদী’তে একজন প্রবীণ সমাজপতি একটি চিঠিতে অভিযোগ জানিয়েছিলেন একবার, “যে সকল ব্রাহ্ম রজালয়ে গমন করেন, তাঁহারা তাঁহাদের গুরুজ্ঞাতিভাষ্যবাহারের সমর্থন জন্য এক নতুন যুক্তির সৃষ্টি করিয়াছেন। তাঁহারা বলেন, অভিনয় এক সুকুমার বিদ্যা, যে স্থানে এই বিদ্যার চর্চা হয়, সে স্থানে গমন করিলে কি পাপ হয়? বিদ্যার চর্চা ও অনুশীলন কি পাপ?”

“ইহারা একটা তত্ত্ব একেবারেই তুলিয়া যান, সব কলার স্পোর্ট কলা যে নীতি, সব বিদ্যারই একমাত্র লক্ষ্য যে পবিত্র জীবনযাত্রা, পীঠিকলার প্রতি অভিরিক্ত অনুপ্রাণবশতঃ এ চিন্তা তাঁহাদের মনে উদ্ভূত হয় না, অথবা উদ্ভূত হইলেও তাঁহারা উহা উপেক্ষা করেন। এ চিন্তার উদয় হইলে অজ্ঞের বিবেকের

নিষেধবাণী অবশ্যই শুনা যায়, এবং তাহা হইলে আর রজালয়ে যাইয়া বারালনা বিলাস দর্শন করিয়া কলাদর্শন-মিলাসা চরিতার্থ করা সম্ভব হয় না।...” (অবিশিষ্ট চট্টোপাধ্যায়, ১৯২০, ৩০ মে)। এর সঙ্গে তুলনা করা যাক সুকুমার রায়ের জীবনের এই ঘটনাটির। লীলা মজুমদার লিখেছেন, “তখন নতুন চলচিত্র হয়েছে, অবিশিষ্ট নির্বাক হবি, তারো অনেক যিরোধী। সুকুমারদের একজন শিক্ষক বায়োকোপের নিন্দা করাতো, সে আপত্তি জানিয়ে বলেছিল যে সব হবি তো মন্দ হয় না, ভালো হবিও হয়। এক রকম জোর করেই তাঁকে ‘লে মিজারাবল’ দেখিয়ে ছাত্র শিক্ষকমহাশয়ের মত বদলিয়ে দিয়েছিল” (সুকুমার রায়, পৃঃ ১৯)।

বস্তুত গভির্বদ্ধ ব্রাহ্মসমাজের ওচিভা বজায় রাখার জন্য ব্যস্ত সমাজসেবীরা যেন আরেক সংকীর্ণতার পথ খুঁড়ে চলে-ছিলেন। ধর্ম আচার-শাসনের কৃপমণ্ডুকতা নয়, নিস্তরঙ্গ জীবন-বোধও নয়, জীবনকে উপভোগ করার সানন্দ মাধ্যম। ধর্ম জীবনের ব্যাধি ঘটায়, প্রসারিত করে মানুষের রুচিবোধ, তার দৃষ্টিভঙ্গি।—প্রতিদিনের সমাজে বস্তুতা-উপাসনার এসব কথার ফলস্বরূপ থাকলেও সুকুমারেরা বুঝতে পারছিলেন যে বাস্তবিক জীবনচর্যায় সেসব আদর্শের তেমন কোন প্রতিফলন ঘটছে না। আর তাই ছাত্রসমাজের সভ্যপদ পাওয়ার সময় ‘মদ খাব না, সিগারেট খাব না, পাবলিক থিয়েটারে যাব না’—এ-জাতীয় শপথ গ্রহণে ‘অ্যাডমিশন রিকর্ম’ কমিটির ডেলিগেট সুকুমার রায় দেখেছিলেন কেবল নঞর্থক মনোভাব। জানতে চেয়েছিলেন ‘কী কী করব’ সেকথা কেন বলা হয় না।

সুকুমার রায় সর্বার্থেই আধুনিকতার পরিপোষক। তাঁর শিল্পবোধে, সাহিত্যসৃষ্টিতে যেমন তা স্পষ্ট, তাঁর ধর্মবিশ্বাসের জগতেও তা প্রতিফলিত। “আধুনিকতা” শব্দটি এখানে কী অর্থে ব্যবহৃত হ’ল তা নিয়ে অবশ্য প্রশ্ন উঠতে পারে। কেবল রজালয়ে শিল্প উপভোগ করার অধিকারটুকু অধিকার করতে পারলেই বোধহয় আধুনিক হয়ে ওঠা যায় না, শুদ্ধশিষ্টের রস ভোগ করতে গেলে যে মানসিকতার বিকাশসাধন প্রয়োজন, যুগের সঙ্গে তাল রেখে যে অভ্যাসভঙ্গি গড়ে তোলার প্রয়োজন তাকেই সীমিত অর্থে আধুনিক হয়ে ওঠা বলা যেতে পারে আপাতত। সুকুমার যে তাঁর সময়ের সঙ্গে, যুগবোধের সঙ্গে

নিজেকে খাপ খাওরাতে চেয়েছিলেন তার আভাস যেমন তাঁর রচনায় দৃষ্ট, তেমনই প্রাত্যহিক জীবনের ছোটখাটো অনেক ঘটনাতেও তার অজস্র প্রমাণ। প্রবীণ ব্রাহ্মনেতা 'হরষচন্দ্র মৈত্র' একবার সুকুমারকে জিজ্ঞেস করেছিলেন, তোমার জীবনের আদর্শ কি? সুকুমার সঙ্গে সঙ্গে জবাব দিয়েছিলেন, 'সিরিয়স ইন্টারেস্ট ইন লাইফ'।

এই 'সিরিয়স ইন্টারেস্ট ইন লাইফ'-এর সন্ধান করেছিলেন সুকুমার রায় ব্রাহ্মসমাজের বিশ্বাস ও কাজের মধ্যেও। ছাত্রসমাজ ও যুব সমাজের আন্দোলনের মধ্যে সেই ধারণাই অব্যাহত দেখতে পাওয়া যায়। ছাত্রসমাজে এক প্রান্তঃকালীন উপাসনার সুকুমার তরুণ সতীর্থদের উদ্দেশ্যে বলেছিলেন, "...মানুষের আদর্শ ও সাধনা কেমন করিয়া যুগে যুগে আপনাকে নূতনতর বিচিরিতর রূপে অব্বেষণ করে, ব্রাহ্ম-সমাজের ইতিহাসের পক্ষে পক্ষে তাহার সাক্ষ্য বর্তমান।... আজ মনে হয়, যেন ব্রাহ্মসমাজের নূতন যুগসজ্জিহ্নে আসিয়া দাঁড়াইয়াছি। মনে হয়, এ যুগ 'সে যুগে' পরিণত হইতে চলিয়াছে, মনে হয় বিদ্যায়োন্মুখ যুগের পশ্চাতে সহস্র প্রম-ভারাক্রান্ত কি এক নূতন যুগ আসন্নপ্রায়। মনে হয়, যে নবীনতার উৎস একদিন ব্রাহ্মসমাজকে সজীবনী সুধাসিক্ত করিয়া রাখিয়াছিল, নবযুগের আবেষ্টনের মধ্যে আবার তাহাকে নূতন করিয়া অব্বেষণ করিতে হইবে। মনে হয়, জীবনের মধ্যে সে উৎসকে খুঁজিয়া পাইতেছি না। মনে হয়, দশজনের জীবনের সংগ্রাম ও গুণকতা, দশজনের অতৃপ্তি ও নিরাশা, যদি ব্যাকুলভাবে তাহার প্রয়াসী হয়, বুঝি সে প্রার্থনার মধ্যে তাহার সন্ধান পাওয়া কঠিন হইবে না।

"যে স্বক, যাহার বয়স অপরিণত, জীবন যাহার সম্মুখে—তাহার ধর্ম এক কথাই, এই যুগের ধর্ম, বর্তমানতার ধর্ম" ('স্বকের জগৎ', তত্ত্বকৌমুদী—২৯ এপ্রিল, ১৯১৭)।

গুণক, গতিহীন, বৈচিত্র্যহীন জড় জীবনের প্রতি আসক্তি যে সুকুমারের কখনই ছিল না তা 'বর্তমানতার ধর্ম', 'যুগের ধর্ম'র প্রতি তাঁর অবিচল আস্থা বারবার জানিয়ে দেয়। ভারতের ধর্মীয়, সামাজিক ও সাংস্কৃতিক ইতিহাসে ব্রাহ্ম-আন্দোলনের মূল শক্তি 'আপনাকে নূতনতর বিচিরিতর রূপে অব্বেষণের' মধ্যেই নিহিত—একথা সুকুমার খুব গভীরভাবেই

বোঝার চেষ্টা করেছিলেন। আর সেই কারণেই বর্তমানতার, জীবনের গতিশীলতার, বাধাবন্ধহীন মুক্তবুদ্ধির কথা বারবার সুকুমারের চিন্তায় স্পষ্টভাবে ফুটে ওঠে। 'দৈবেন দেয়ম' কিংবা 'চিরন্তন প্রম'-জাতীয় অন্যান্য মননশীল প্রবন্ধগুলিতেও সুকুমারের এই অব্বেষণের পরিচর্যই আমরা পাই। 'তত্ত্ব-তত্ত্বের জুড়ু', 'মিথ্যা দৈবের অন্ধসংস্কার'-এর শাসনে যেভাবে আমাদের সমাজ বাঁধা তার থেকে মুক্তি না ঘটলে যে এসেদের সব আন্দোলনই মিথ্যা, সুকুমার তা মর্মে মর্মে বুঝেছিলেন। আর সত্যাব্বেষণ ও আত্মজিজ্ঞাসার সূত্র খুঁজতে গিয়ে 'চিরন্তন প্রম' প্রবন্ধে লিখেছিলেন, "কোথায় অব্বেষণ করিব? কিসের অব্বেষণ করিব? অব্বেষণ তো নিরন্তরই চলিয়াছে কিন্তু আমাদের অব্বেষণ মূল প্রম্নে আসিয়া ঠেকিতেছে কই? বাস্তবিক আমাদের অব্বেষণ প্রম্নেরই অব্বেষণ—প্রম্নকে যখন ঠিক ধরিতে পারি তখন উত্তর পাইতে আর দেরি হয় না। মানুষের চিন্তা, মানুষের সাধনা, মানুষের সামাজিক-রাজ-নৈতিক সকল প্রকার প্রম্নাসের মধ্যে প্রম্নটাকে বারবার নানাদিকে নানা বিচিরিতরূপে জাগিয়া উঠিতে দেখা যায়। যাহার মধ্যে প্রম্ন এরাপে জাগে তাহার নিকট অব্বেষণের একটা পথ খুলিয়া যায়, কিন্তু সে পথ বে দেখে নাই তাহার অব্বেষণ কেবল একটা অঁর অনিশ্চিততার মধ্যেই ঘুরিয়া বেড়ায়, 'এই পাইলাম' 'এই যে আলো' 'এই আমার পথ' বলিয়া যেকোনো একটা অব্যাহত আপাততৃত্তিকর উপায় ও মীমাংসাকে আশ্রয় করিয়া নিশ্চিত থাকিতে চায়। সেই জন্যই আমাদের সাধনা পদে-পদেই লক্ষ্যভ্রষ্ট হইয়া পড়ে।" (ধর্মমালাভক্ত ও বিবিধ প্রবন্ধ, পৃঃ ৩৯)। আত্ম-অনুসন্ধানের এই সচেতনতার প্রম্নের চিরন্তনতা কেবল সুকুমারের সজীবতাকে প্রমাণ করে না, কাল্পনিক যদি সন্দেহ হয় এই প্রবন্ধ পড়ে যে সুকুমারের চিন্তায় অজেন-বাদী সংশয়ের ছায়াও পড়েছে, তাহলে কি ভুল হবে?

‘হিন্দু-ব্রাহ্ম’ বিভক্ত

ভারতবর্ষের জাতীয় আন্দোলনের নানা স্তরে, তা রাজ-নৈতিক আন্দোলন, কি সংস্কার-আন্দোলন অথবা ধর্মীয় আন্দোলনের ক্ষেত্রেই হোক, একটা সংকট বারবার দেখা দিয়েছে, তা হল আত্মপরিচয়ের সংকট (identity crisis)।

নানা ভাষা, ভিন্ন ভিন্ন ধর্ম ও বহুজাতিভিত্তিক এই বিরাট ভারতবর্ষীয় সমাজে এই সংকট প্রায় অনিবার্যই ছিল। তার ওপর ছিল বৈদেশিক নানা জাতির রাজনীতিক, ধর্মীয় ও সাংস্কৃতিক চাপ। ফলে ঔপনিবেশিক ভারতবর্ষীয় সমাজে উনিশ শতকে যখনই কোনো আন্দোলন গড়ে উঠেছে, সামাজিক বা ধর্মীয় সংস্কারের নতুন বোধ দেখা দিয়েছে, তখনই ভিন্ন ভিন্ন মানুষের ধর্মীয়, সাংস্কৃতিক কিংবা ঐতিহ্যগত ঐক্যের প্রশ্নে নানান সংশয় দেখা দিয়েছে। ব্রাহ্ম আন্দোলনেও এই প্রশ্ন উঠেছে বারবার। মূলত ব্রাহ্ম আন্দোলনের লক্ষ্য ছিল জীর্ণ, সংস্কারাবদ্ধ পৌত্তলিকতার উপাসক হিন্দুধর্মের সংস্কারসাধন করা। আঘাতের দ্বারা বহুস্তরবদ্ধ হিন্দু-সমাজের কুরীতি, খন্ততা ও বিকৃতির অবসান ঘটানো। পরোক্ষভাবে ইংরেজ মিশনারিদের ব্যাপক ধর্মান্তরকরণের সমস্যার মোকাবিলা করার চেষ্টাও যে এই আন্দোলনের অব্যবহিত সূত্র ছিল না, তাও বলা যায় না। ফলে ধর্মসংস্কারে, সমাজচেতনায় নবযুগের যুক্তি-বুদ্ধি-বিচারের প্রসার ঘটানোতেই প্রগতিবাদী ব্রাহ্ম আন্দোলনের মূল চরিত্র ধরা পড়ে।

রামমোহন থেকে শুরু করে শিবনাথ শাস্ত্রী পর্যন্ত অব্যাহত এই ধারায় অবশ্য নানা বাঁকও আছে। দেবেন্দ্রনাথের আদি ব্রাহ্মসমাজ, কেশবচন্দ্রের ভারতবর্ষীয় সমাজ ও শিবনাথ শাস্ত্রীদের সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজের ইতিহাসে তা পরিষ্কৃত। সংগঠনগত বা মতবাদগত বহু পার্থক্যের মধ্যে একটি ছিল ব্রাহ্মসমাজের আত্মপরিচয়গত মতামতের ভিন্নতা। হিন্দুধর্মের সংস্কার করাই তার ঐকান্তিক লক্ষ্য হলেও হিন্দু ঐতিহ্য বা হিন্দুসমাজের সঙ্গে ব্রাহ্মসমাজ সমস্ত বন্ধন ছিন্ন করবে কিনা, এই ছিল বিতর্ক। দেবেন্দ্রনাথের বিশ্বাস ছিল নিরাকার পরমেশ্বরের আরাধনায়, হিন্দুদের পৌত্তলিকতার তিনি ছিলেন চরম বিরোধী। কিন্তু সে-বিশ্বাস তাঁকে হিন্দুসমাজের সংস্কার কর্মে এগিয়ে দেয় নি। ফলে আদি ব্রাহ্মসমাজের বক্তব্য ছিল যে তাঁরাই কুসংস্কারহীন প্রকৃত হিন্দু। অন্যদিকে কেশবচন্দ্রের মৃত্যুর পর ১৮৮১ সালে তরুণ সংস্কারপন্থী ব্রাহ্মরা বের করেছিলেন ‘সজীবনী’ পত্রিকা কৃষ্ণকুমার মিত্রের নেতৃত্বে। শুধু পৌত্তলিকতার বিরুদ্ধতা নয়, হিন্দুসমাজের উগ্র ও অসমূহ (radical) সংস্কারই ছিল তাঁদের বিশ্বাস। শিবনাথ

শাস্ত্রী, আনন্দমোহন বসু প্রমুখ প্রতিষ্ঠিত সাধারণ ব্রাহ্মসমাজও, ততোটা উগ্র না হলেও, এই সংস্কারপন্থার ধারা বজায় রাখতে চেষ্টাছিলেন। সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের প্রচার ছিল : ব্রাহ্মসমাজ শুধু প্রচলিত সনাতন হিন্দুধর্মের বিরোধী নয়, ব্রাহ্মধর্ম সম্পূর্ণ ভিন্ন স্বাভাবিক স্বতন্ত্র বিশ্বধর্ম। স্বভাবত ব্রাহ্মসমাজের ভিন্ন ভিন্ন এই গোষ্ঠীগুলির মধ্যে প্রায়শই হিন্দু-ব্রাহ্ম সম্পর্কে ঘিরে নানান তর্কবিতর্ক গড়ে উঠত। বিংশ শতাব্দীর প্রথম দুই দশকেও সে-তর্কের নিরুত্তি ঘটে নি। সুকুমার রায়ও একবার জড়িয়ে পড়েছিলেন এই তর্কে তাঁরই ঘনিষ্ঠ বন্ধু অজিতকুমার চক্রবর্তীর সঙ্গে।

তর্কটি তৈরী হয়েছিল ১৯১৪ সালে তত্ত্বাবধিনি পত্রিকায় অজিতকুমারের একটি প্রবন্ধকে ঘিরে।^১ ঐ প্রবন্ধ তিনি লিখেছিলেন সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের নিয়ন্ত্রণে নিয়োগীর আরেক প্রবন্ধের প্রতিবাদে। প্রতিবাদ এই যে নিয়ন্ত্রণ নিয়োগী তাঁর প্রবন্ধে ব্রাহ্মধর্মের অগ্রগতির জন্য বিভিন্ন ব্রাহ্মগোষ্ঠীর মধ্যে যে ঐক্যসাধনের গুরুত্বের কথা লিখেছেন তাতে আদি সমাজের নামোল্লেখ করেন নি, সম্ভবত নিয়ন্ত্রণ নিয়োগীর মতে তাঁরা সঠিক ব্রাহ্ম নন এই অজুহাতে। অজিতকুমার চক্রবর্তী এরই প্রেক্ষিতে ব্যাখ্যা করার প্রয়াস পেয়েছিলেন হিন্দু ব্রাহ্ম সম্পর্ক বিষয়টি যথেষ্ট বিস্তৃত করে।

আদি ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে সংস্কারপন্থী ব্রাহ্মদের হিন্দু-ব্রাহ্ম সম্পর্কের এই বিরোধকে কেজ্জ ক’রে রবীন্দ্রনাথকেও জড়িয়ে পড়তে হয়েছিল একাধিকবার নানান তর্কে। ১৮৯১ সালের জনগণনার সময়ে রবীন্দ্রনাথ পত্রিকারভাবেই সরকারকে জানিয়েছিলেন যে ব্রাহ্মরা মূলত হিন্দু। পরবর্তী সময়ে ১৯১২-তে লেখা ‘আত্মপরিচয়’ প্রবন্ধেও রবীন্দ্রনাথের এই বক্তব্য বিস্তৃত করেই জানা গেল। কিংবা তারও আগে ১৮৯৭-এর ১২ মাঘে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ পণ্ডিত ‘ব্রাহ্মসমাজের সাধকতা’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ অচলায়তন হিন্দুসমাজে ব্রাহ্মধর্ম ও তার সংস্কার আন্দোলন-কোন পর্যন্ত সাধক এবং কোথায় ঠার সীমা তা চিহ্নিত করতে চেয়েছিলেন। সম্প্রদায়গতভাবে ব্রাহ্মদের পৃথক কোন অস্তিত্ব নেই, হিন্দুসমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে তাঁদের আত্মপরিচয়ের প্রকাশ ঘটতে পারে না—সে-কথাই বলেছিলেন রবীন্দ্রনাথ এই প্রবন্ধে। লিখেছিলেন, “ব্রাহ্মসমাজকে, তার

সাম্প্রদায়িকতার আবরণ খুঁটিয়ে দিয়ে, মানব-ইতিহাসের এই বিরাট ক্ষেত্রে রূহৎ করে উপলব্ধি করবার দিন আজ উপস্থিত হয়েছে।”

১৯১১ থেকে ১৯১৫ সালের মধ্যে অজিতকুমার চক্রবর্তী, প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশ, রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় প্রমুখ আরও অনেকের কাছে লেখা রবীন্দ্রনাথের চিঠি-পত্রেও নানান ভাবে এই মনোভাব ইতস্তত ছড়িয়ে-ছিটিয়ে আছে। আমেরিকা থেকে জামাতা নগেন্দ্রনাথকে একটি চিঠিতে লিখে-ছিলেন, “আমি আমাদের সমাজের (আদি ব্রাহ্মসমাজ) গোঁড়া সভ্যদের ত্যাগ করেছি কারণ তাঁরা হিন্দুসমাজের দোষকে গ্রহণ করে হিন্দুসমাজ ও সেই সঙ্গে ব্রাহ্মসমাজকে দুর্বল করেছিলেন। তেমনি আবার অন্য সমাজের (নববিধান ও সাধারণ) স্বারা গোঁড়া তাঁরা সাম্প্রদায়িক ঔদ্ধত্যবশতঃ হিন্দুসমাজকে ঘৃণা-ভরে পরিত্যাগ করে স্বজাতীয় সমাজের সূত্রাং নিজের সম্প্রদায়ের মঙ্গলকে আঘাত করবেন—এও কোনো মতে চলবে না—এই জন্যেই আদি ব্রাহ্মসমাজকে আমরা তার বিশেষ স্বাতন্ত্র্য দিতে চাই। এই জন্যেই আমি শান্তিনিকেতনের সঙ্গে এর যোগ রেখে এর মধ্যে একটি নূতন অথচ উদার প্রাণ সঞ্চয় করতে চেয়েছিলুম—এই জন্যেই আমি একাঙভাবে কামনা করি শান্তিনিকেতনের দলের সঙ্গে তোমার যোগ কোনো কারণে বাধাপ্রস্তু না হয়। তাঁদের দ্বারাই আমি আদি ব্রাহ্মসমাজের ধর্মার্থ উন্নতি প্রত্যাশা করি। আমরা অন্যান্য ব্রাহ্মসমাজের সংকীর্ণ সীমার দ্বারা সীমাবদ্ধ হতে চাইনে। আমরা তাঁদের চেয়েও বড় হতে চাই” (রবীন্দ্রজীবনী, দ্বিতীয় খণ্ড, প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, পৃঃ ২৮০)।

‘আত্মপরিচয়’ প্রবন্ধে হিন্দু ঐতিহ্যের সঙ্গে ব্রাহ্মদের নিবিড় বন্ধনের কথা উল্লেখ করে রবীন্দ্রনাথ আরও বলেছেন, “...বস্তুত ব্রাহ্মসমাজের আবির্ভাব সমস্ত হিন্দুসমাজেরই ইতিহাসের একটি অঙ্গ। হিন্দুসমাজেরই নানা ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যে তাহারই বিশেষ একটি মর্মাত্মিক প্রয়োজনবোধের ভিতর দিয়া তাহারই আন্তরিক শক্তির উদ্যমে এই সমাজ উৎসাহিত হইয়াছে। ব্রাহ্মসমাজ আকস্মিক অজুত একটা খাপছাড়া কাণ্ড নহে। যেখানে তাহার উদ্ভব সেখানকার সমগ্রর সহিত তাহার গভীরতম জীবনের যোগ আছে। বীজকে বিদীর্ণ

করিয়া গাছ বাহির হয় বলিয়াই সে গাছ বীজের পক্ষে একটা বিরুদ্ধ উপপাত নহে। হিন্দুসমাজের বহুস্তরবদ্ধ, কঠিন আবরণ একদা ভেদ করিয়া সতেজে ব্রাহ্মসমাজ গাথা তুলিয়া-ছিল বলিয়া তাহা হিন্দুসমাজের বিরুদ্ধ নহে, ভিত্তর হইতে যে অন্তর্হামী কাজ করিতেছেন, তিনি জানেন তাহা হিন্দুসমাজেরই পরিণাম।” অতএব রবীন্দ্রনাথের মতে “হিন্দুব্রাহ্মেরা হিন্দুই অর্থাৎ যে ব্যক্তি হিন্দু সে ব্রাহ্ম হইলেও হিন্দু, ব্রাহ্ম না হইলেও হিন্দু।”

বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথের এই দৃষ্টিভঙ্গি গোঁড়া প্রবীণ ব্রাহ্মদের অনেকেরই পছন্দ ছিল না। ‘আত্মপরিচয়’ প্রবন্ধের প্রতিবাদে ‘তত্ত্বকৌমুদী’ পত্রিকায় (১ বৈশাখ, ১৩৬৯) লেখা হল, “...ব্রাহ্মসমাজ হিন্দু কিনা, এ কথা বিচার করিবার অধিকার আদি ব্রাহ্মসমাজের কাহারও নাই, উন্নতিশীল ব্রাহ্মগণ হিন্দুত্বের সংকীর্ণ গভী অনেককাল অতিক্রম করিয়াছেন।”

হিন্দুসমাজের প্রচলিত সামাজিক আচার-ব্যবহারের সংস্কার-কর্মে আদি ব্রাহ্মসমাজের যে নিরুৎসাহী মনোভাব ছিল, রবীন্দ্রনাথ আনুষ্ঠানিকভাবে আদি সমাজভুক্ত হলেও সে দৃষ্টিভঙ্গি যে অনুমোদন করেন নি, তা ওপরের উদ্ধৃতিগুলি থেকেই বোঝা যায়। ব্রাহ্মসমাজের গোষ্ঠীত্বের তীব্র সমালোচক ছিলেন তিনি। হিন্দুসমাজের সংকীর্ণ কুরীতিগুলি পরিহার করে ব্রাহ্মআন্দোলন যে বিশ্বজনীনতার অন্বেষণে সচেষ্ট সেই দ্বারা অব্যাহত রূপ ধরতে চেয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ হিন্দু মহাজাতির প্রাচীন ঐতিহ্যকে ভুলে না গিয়ে। এইখানেই রবীন্দ্রনাথের ধর্মীয় দৃষ্টিভঙ্গির স্বাতন্ত্র্য, তাঁর আত্মপরিচয় অন্বেষণের বিশিষ্ট সূত্র।

রবীন্দ্রনাথের ডাবশিয়া অজিতকুমার চক্রবর্তী ‘তত্ত্ববোধিনী’ (জুন ১৯১৪) পত্রিকায় হিন্দু-ব্রাহ্ম সম্পর্ক নিয়ে যে দীর্ঘ বিশ্লেষণের উদ্যোগ নিয়েছিলেন তা স্বাভাবিকভাবেই ছিল একাঙ-ভাবে রবীন্দ্রানুসারী। তবে নববিধান ও সাধারণ সমাজের গোঁড়া ব্রাহ্মদের সংকীর্ণতা ও উগ্র স্বাতন্ত্র্যের সমালোচনা করতে গিয়ে এই প্রবন্ধে যে-যে কাল অজিতকুমার প্রকাশ করেছেন তাতে হিন্দু ঐতিহ্য ও হিন্দুত্বের বোধ যেন হিন্দুমানির ভরেই মাঝে মাঝে নেমে আসে। ব্রাহ্মদের সাম্প্রদায়িক বিরোধের দুর্বলতাটিও যেন রচনার মেজাজে ফুটে

বেরোয়। ১৮৭২ সালের তিন আইনের বিবাহপদ্ধতির তিনি যে শানিত আক্রমণ করলেন তাতেও বোঝা গেল যে তিনি ‘হিন্দু ঐতিহ্য’ ‘হিন্দু সংস্কৃতি’ শব্দগুলিকে মাঝে মাঝে বেশ আগা-ডাবেই ব্যবহার করেন। ফলে অজিতকুমারের এই বিশ্লেষণকে কেন্দ্র করে বিতর্ক প্রায় অনিবার্যই হয়ে উঠল। সাধারণ সমাজের প্রবীণ নেতা গুরুচরণ মহলানবিশ যেমন আক্রমণ করলেন এই প্রবন্ধকে সমাজের প্রচলিত গোড়া দৃষ্টিকোণ থেকে, তর্কে প্রবৃত্ত হলেন সুকুমার রায়ও—অন্য এক বোধের প্রতিষ্ঠার জন্য।

অজিতকুমার চক্রবর্তী লিখেছিলেন, “নানা কারণে ব্রাহ্ম-সমাজ রহৎ হিন্দুসমাজ হইতে অত্যন্ত বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িয়াছে। তাহার ধর্ম-নুষ্ঠান, তাহার সামাজিক ক্রিয়াকর্ম-পদ্ধতি সমস্তই সম্পূর্ণরূপে বৈদেশিক অনুকরণে গঠিত না হইলেও, কতক পরিমাণে যে গঠিত এ বিষয়ে আর সন্দেহ নাই। প্রচলিত হিন্দুধর্ম ও হিন্দুসমাজের প্রাণহীন আচার ও অনুষ্ঠানের নাগপাশবন্ধন খুলিয়া ফেলিবার জন্য যে সময়ে তরুণ ব্রাহ্মসমাজের মধ্যে প্রবল তাগিদ আসিয়াছিল সেই সময় হইতেই হিন্দুধর্ম ও হিন্দুসমাজের শাস্ত্র রূপটি কি তাহা আর ব্রাহ্মসমাজে জিজ্ঞাস্য হয় নাই। হিন্দুধর্ম ও হিন্দুসমাজ তাহার কাছে প্রবল বন্ধনের বিভীষিকার মূর্তি ধরিয়াই আছে।” হিন্দুধর্ম ও সমাজের এই ‘শাস্ত্র’ রূপের সঙ্গে সম্পর্ক ছিন্ন করার ফলেই ব্রাহ্মসমাজ, অজিতকুমারের ভাষায়, হয়ে পড়েছিল “পূর্বাপরবিচ্ছিন্ন স্বদেশবিচ্ছিন্ন জাতীয়তার বন্ধনবিচ্ছিন্ন একটা স্বল্পপদার্থ”। আর এই বিচ্ছিন্নতার সমস্যা যদি মেটাতে হয় ব্রাহ্মসমাজের, তাহলে “এই দেশের চিন্তা, সাধনা, শিল্প, রস-বাধ প্রভৃতি সকল প্রকারের জাতীয় প্রাণোপকরণসমষ্টির সহিত তাহাকে একাত্ম হইতে হইবে—নতুবা তাহার পক্ষে ব্রাহ্মধর্মের মর্মের মধ্যে প্রবেশলাভ কখনই সম্ভাবনীয় হইবে না। সুতরাং ব্রাহ্মকে অহিন্দু বলার মত এত বড় অসঙ্গত কথা আর কিছুই হইতে পারে না।” এই যুক্তিগুলির আশ্রয়েই অজিতকুমার চক্রবর্তী সিদ্ধান্ত করেছিলেন যে “ব্রাহ্মসমাজের আদর্শ হিন্দু-সমাজেরই আদর্শ, ব্রাহ্মধর্ম হিন্দুধর্মেরই প্রকৃত রূপ এই কথা অস্বীকার করিয়া একটা কৃত্রিম ও অস্বাভাবিক বিচ্ছেদ সৃজন করিবার জন্য আজ ব্রাহ্মসমাজ দেশের মধ্যে অত্যন্ত শক্তিশালী

হইয়া পড়িয়াছে, ইহা স্পষ্টই দেখা যাইতেছে।”

আগেই বলা হয়েছে যে অজিতকুমারের এই প্রবন্ধের বিরুদ্ধে যে বিতর্ক শুরু হল সুকুমার রায় তাতে অগ্রগণ্য প্রধান প্রতিবাদী হলেনও, তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি বা মতামত সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের প্রচলিত মত বলে মনে হয় না। মনে হয় না এই কারণেই যে সুকুমার দ্বিধাহীন ভাষায় অজিতকুমারের বক্তব্যের প্রতিবাদে জানান, “আমরা ব্রাহ্মরা যে হিন্দু—অর্থাৎ আমাদের ‘জাতি পরিচয়’ যে হিন্দু, ব্রাহ্মসমাজ যে হিন্দুসমাজেরই অভিব্যক্তি প্রকাশ, এবং ব্রাহ্ম আদর্শ যে মূলতঃ হিন্দু আদর্শেরই পূর্ণ বিকশিত রূপ—এই সকল অত্যন্ত মামুলী সত্য” আর নতুন করে জানবার বা বোঝবার কোন প্রয়োজন নেই। শুধু তাই নয়, বহুকালাব্যাপী ব্রাহ্মদের বিভিন্ন গোষ্ঠী মধো এই বিতর্কে “স্বাধারা আপনাদিগকে হিন্দু বলেন এবং স্বাধারা বলেন না দুয়ের মধোও যে অনেকস্থলেই আসলে খুব একটা মতগত পার্থক্য আছে” তাও তিনি মনে করেন না। বস্তুত এই বক্তব্য থেকেই বোঝা যায় সুকুমারের মতের বিশিষ্টতা। ব্রাহ্মদের হিন্দু বা অহিন্দু এই সমসস্যে যে সমাজে মত সমস্যা নয়, নামের দ্বন্দ্ব মিটে গেলেই যে সমাজের সব দ্বন্দ্ব মিটে যাবে তাও তাঁর কখনো মনে হয় নি। আব সেই কারণেই তিনি দৃঢ়তার সঙ্গেই জানাতে চান, ‘হিন্দু ও ব্রাহ্ম শব্দের নানারূপ সংজ্ঞা ও তাৎপর্য অবলম্বন করিয়া কোন কোন ব্রাহ্ম হিন্দু, অহিন্দু, ব্রাহ্মহিন্দু, হিন্দুব্রাহ্ম প্রভৃতি পরিচয়ে পক্ষপাতী হইয়াছেন সত্য, কিন্তু এই সকল মত-বিভিন্নতায় কেবল ইহাই প্রতিপন্ন হয় যে, এ বিষয়ে ‘ব্রাহ্মসমাজের মত’ বলিয়া কোন একটা বিশেষ মত বাস্তব করা সম্ভব নহে। ব্রাহ্মসমাজ আপনাকে হিন্দু বলেন না, অহিন্দুও বলেন না...।” আদিনিবন্ধিধান-সাধারণ সমাজের গোষ্ঠীদ্বন্দ্ব বা মতপার্থক্যের বিষয়টিকে খানিকটা উপেক্ষাই যেন করতে চান সুকুমার এই কথা বলে। তাঁর উপেক্ষার ছেঁড় আপাতভাবে বুঝতে অসুবিধে হয় আমাদের, যেমন হয়েছিল অজিতকুমার চক্রবর্তীরও। কিন্তু সে-সংখ্য কেটে যায় যখন সুকুমার এরই প্রেক্ষিতে বলেন, “ব্রাহ্মসমাজের আত্মবিশৃঙ্খিত ঘুচান আবশ্যক একথা সর্বতোভাবে স্বীকার করি কিন্তু হিন্দুসমাজের সহিত ‘বিচ্ছেদ’ই যে এই বিশৃঙ্খতির মূল কারণ একথা একেবারেই বিশ্বাস করি না,

কারণ এ বিস্মৃতি হিন্দুসমাজের অস্থিমজ্জগত। জাতীয়তা-বোধ বা হিন্দুত্ব বোধ, আর হিন্দু নামে বা হিন্দুত্বের কোন বিশেষ পরিচয়ে গৌরববোধ, এই দুইটাকে আমি অনেকটা স্বভক্ত জিনিষ বলিয়াই মনে করি। ব্রাহ্মসমাজের হিন্দুত্ব 'বোধ'টা উজ্জ্বল না হইলেও, হিন্দুসমাজের সহিত তাহা কি সম্বন্ধ এবং উভয়ের মধ্যে যোগ রক্ষা করা যে আবশ্যিক, এ 'জ্ঞান'টা তাহার বিলক্ষণ আছে, এবং জাতীয়তার আটঘাটও সে একেবারে বন্ধ করিয়া বসে নাই। আপনাকে হিন্দু বলিতে পারিলেই যে হিন্দুত্বের সংস্কারটা প্রকৃত হিন্দুত্ব বোধে পরিণত হয় না, হিন্দুসমাজই তাহার প্রকৃষ্ট প্রদর্শন।"

প্রকৃতপক্ষে 'হিন্দুত্বের সংস্কার' আর 'প্রকৃত হিন্দুত্বের বোধ' যে এক জিনিষ নয়, এ কথা অজিতকুমারও লিখেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের বক্তব্যের কেন্দ্রীয় সমস্যাও এইটিই। কিন্তু সাধারণ জীবনযাত্রায় সত্যমতে ব্রাহ্ম হিন্দু নির্বিশেষে সকলেই যে অনেক সময়ে এ-দুয়ের পার্থক্যের সীমারেখাটি ধুস্ত করে দেন এবং এমন কি সমাজের নেতৃবর্গও যে তাতে তত্বের ইঙ্গন যোগান—সেই সমস্যার দিকে নজর বেখেই অজিতকুমার তাঁর যুক্তিজাল বিস্তার করেছিলেন। সুকুমারও এই সমস্যাকে পরোক্ষে স্বীকার করেন নেন অন্য এক সতর্কতায়। তিনি লেখেন,

আমাদের দেশে বলে যে তত্বকে লাভ করিতে হইলে গোড়ায় একবার সব সংস্কারবিযুক্ত হইতে হয়, সেইরূপ আপনাকে এবং আপনার যথার্থ পরিচয় তত্বকে লাভ করিবার জন্যই ব্রাহ্মসমাজকে একবার একটা আপাতবিরুদ্ধতার মধ্য দিয়া তাহার হিন্দুত্বের সংস্কারকে ভাঙিতে হইয়াছিল। একথা সত্য যে মাঝে মাঝে এক-একটি উৎসাহী ব্রাহ্মের প্রচার-তৎপরতার ব্রাহ্মসমাজের অত্যন্ত নিরীহ কথাগুলিও উৎকট ও ভয়াবহ হইয়া উঠে। কিন্তু ব্রাহ্মসমাজের দোহাই দিয়া যিনি যাহা বলেন তাহাই কিছু ব্রাহ্মসমাজের মত হইয়া দাঁড়ায় না।...

প্রতিপক্ষের দুর্বলতা দেখাবার অত্যাশ্রয়ে অজিতকুমার চক্রবর্তী যখন লেখেন যে হিন্দুসমাজের ঐতিহ্য ও ইতিহাস-বোধ থেকে বিচ্যুত হওয়ার 'অন্যান্য ব্রাহ্মসমাজ' শিষ্ণু-সাহিত্য-দর্শন ইত্যাদির চর্চায় স্থিতিশীলতার উদ্যমও হারিয়ে ফেলেছে,

সুকুমার তার তীক্ষ্ণ প্রতিবাদ করেন : "অজিতবাবু অন্যান্য ব্রাহ্মসমাজকে কি পরিমাণে জানেন বা বুঝিয়াছেন, সে প্রশ্ন তুলিব না; কিন্তু অজিতবাবুকে আমরা বিনীতভাবে অনুরোধ করি, তিনি একবার সমালোচকের আসন হইতে নামিয়া আসুন—এবং বাক্তিবিশেষ বা পত্রিকাবিশেষ কোথায় কি মতামত ব্যক্ত করিয়াছেন, সে কথা তুলিয়া গিয়া, যেখানে ব্রাহ্মসমাজের প্রাণ-শক্তি আপনাকে জানিবার জন্য সংগ্রাম করিতেছে, তাহারই মধ্যে একবার প্রবেশ করিয়া দেখুন। নিয়মচক্রে তৈল প্রদান করা, এখনও ব্রাহ্মসমাজে মনুষ্যত্বের চরম ব্যবসায় হইয়া দাঁড়ায় নাই। 'দেশের ইতিহাস, শিল্প, সাহিত্য, দর্শন, ধর্মতত্ত্ব' তাহার দ্বার হইতে হতাশ হইয়া ফিরিবার কোন কারণ দেখে নাই। বলিতে কি, মতের ও সম্প্রদায়ের বন্ধন ও বাকের আড়ম্বর বাতীতও সেখানে দেখিবার এবং শিখিবার জিনিষ যথেষ্ট আছে; এবং অজিতবাবু সহসা বিশ্বাস করিবেন কিনা জানি না—সৌন্দর্যবিশ্রাস বা রসবোধ জিনিষটাও সেখানে একেবারে অপরিচিত নহে।"

অজিতকুমারের সমালোচনার খোঁচায় সুকুমার কী উত্তর দিয়েছিলেন সেটুকু জানার জন্যই এই দীর্ঘ উদ্ধৃতি নয়, উদ্ধৃত এই বক্তব্যে সুকুমার ব্রাহ্মসমাজের পরিবেশে কী চেয়েছিলেন, কোন আদর্শের সন্ধানে নিজেকে ব্যাপৃত রেখেছিলেন তার খানিক আভাসও বোধহয় পাওয়া যায়। 'নিয়মচক্রে তৈল প্রদান করার' দীন অভ্যাস যে তাঁর অভিপ্রেত উদ্দেশ্য ছিল না সেটুকুও আমরা বুঝে নিতে পারি। আর এই সূত্রেই সুকুমার ব্রাহ্মসমাজের 'প্রাণশক্তি'র অব্যবহারের পদ্ধতির কথা জানিয়ে যখন বলেন—"ব্রাহ্ম সমাজ আগে তাহার নিজ স্বরূপকে চিনিতে শিখুক, নিজের চিন্তা ও জ্ঞান, সাধনা ও অনুভূতির দ্বারা আপনাকে উপলব্ধি করুক। সে হিন্দু, কি অহিন্দু বাহিরের জগতের কাছে তাহার পরিচয়-লক্ষণ কি, ইত্যাদি প্রশ্নের সমাধানের জন্য ব্যস্ত না হইলেও তাহার কোন ক্ষতি নাই। আসলে যাহা মানুষের একান্ত পরিচয়, তাহার ব্যাখ্যা বা নাম-করণ চলে না—তাহাকে পরিচিতির পর্যায়ভুক্ত করাতে বিশেষ কোন লাভ নাই।"—তখন বোঝা যায় কেন সুকুমার ব্রাহ্মদের হিন্দু নামরূপ পরিচয়-লক্ষণ নিয়ে মোটেই ব্যতিব্যস্ত হন না।

বস্তুত রবীন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসমাজের যে দৈন্য, যান্ত্রিকতা

সাম্প্রদায়িকতা ও সংকীর্ণতা অনুভব করেছিলেন, 'হিন্দু নাম-রূপ পরিচয়-সঙ্কল' কে সমস্যা সমাধানের সূত্র হিসেবে গ্রহণ না করে সুকুমারও সে-সংকীর্ণতার কথা এই বিতর্কের শেষাংশে স্পষ্টভাবেই উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছিলেন যে জাতীয়তাবোধ ব্রাহ্মসমাজে উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পেলেও সমাজের সমস্যার গুরুত্ব তাতে মোটেই কমে নি। আসলে "ব্রাহ্মসমাজ যে আপনার সমাজেই উদাসীন হইয়া বসিয়াছে, ইহাই ব্রাহ্মসমাজের সমস্যা। আপনাকে জানিবার জন্য সে যথার্থই ব্যাকুল হউক তবে ত সে আপনার প্রাণশক্তিকে জানিবে ও 'ব্রাহ্মধর্মের মৃত-সজীবনী রস'কে লাভ করিবে। এ ব্যাকুলতা কোথা হইতে আসে তাহা জানি না, কিন্তু একটা নামের ধ্যানে ব্রাহ্মসমাজের সমস্যা করিয়া তুলিলে এ জিনিষ আসিবার কোন সম্ভাবনা দেখি না।"

আর এর সঙ্গে অজিতকুমার চক্রবর্তীর প্রবন্ধের প্রতিবাদে এই সদীর্ঘ বক্তব্যের উপসংহারে সুকুমার একথাও লিখেছিলেন, "ব্রাহ্মসমাজ এককালে বাহাই থাকুক, আজ সে অতি-মাত্রায় প্রতিশীল নহে, স্থিতিশীলতার ব্যাধি তাহার হাড়ে হাড়ে। কোথা হইতে প্রাণের বেগ আসিয়া এ দৈন্য ঘুচাইবে, তাহা নির্দেশ করিয়া বলা আমার সাধ্যাতীত। ব্যক্তিগতভাবে নিজ নিজ জীবনে ইহার উত্তর অবৈষণ ছাড়া যথার্থ কার্যকরী আর কোন মীমাংসার কথা আমি জানি না।"

‘কেল রবীন্দ্রনাথকে চাই’

১৯১২-এর ২৫ জুলাই-এ বিলেত থেকে লেখা একটি চিঠিতে সুকুমার তাঁর ছোট বোন টুনি অথবা শান্তিলতা চৌধুরীকে জানানেন, "গত সোমবার এখানের একটা ক্লাবে, East West Society-তে, "The Spirit of Rabindranath" বলে একটা paper পড়লাম। লোক মন্দ হয়নি, Quest কাগজের Editor Mr. Mead (যিনি এখানে রবিবারের lecture সব arrange করেছিলেন)—তাঁর প্রবন্ধটা খুব পছন্দ হয়েছে। তিনি সেটা Quest-এ হাগাচ্ছেন।" সুকুমারের বরস তখন পঁচিশ।

এই লেখাটি রবীন্দ্রনাথকে বুঝতে যতখানি সাহায্য করে আমাদের তার চেয়েও বেশি সাহায্য করে বোধহয় সুকুমারকেই

বুঝতে। স্থিতিশীল লেখকমাত্রের প্রবন্ধের ধরণই অবশ্য তাই। রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা ও তাঁর সাহিত্যস্থিতির পটভূমি ও জগৎটাকেই, সুকুমার যাকে বলেছেন 'formative influences of tradition and environment', বিচার করতে চেয়েছেন লেখক তাঁর এই প্রবন্ধটিতে। হিন্দুধর্ম ও ঐতিহ্যের মৌলিকতা যে "intense consciousness of the absolute and fundamental unity" তার অবৈষণ রবীন্দ্রনাথের স্থিতিশীলতার সঠিক ঐশ্বর্য। সুকুমার লেখেন, "Tagore's poetical career has been, consciously or unconsciously, a crusade against the ever-recurring bondage and tyranny of forms and conventions and sophisticated creeds that hamper the growth of the spirit and deny the self its proper fulfilment in the unfettered attainment of truth." আর বৈষ্ণবদর্শনের প্রেক্ষিতে সমালোচকরা যখন রবীন্দ্রসাহিত্য বিশ্লেষণ করে বলেন যে রবীন্দ্রনাথ আসলে "restatement of Vaishnava thought in his own experience" সুকুমার অস্বীকার করেন না বৈষ্ণব প্রেমতত্ত্বের এই ছোঁয়া রবীন্দ্রনাথের আত্ম-জিজ্ঞাসায়, তাঁর অমোঘ স্থিতিতত্ত্বের আত্মিকতার মিষ্টিক ঐতিহ্যে—কিন্তু সঙ্গে সঙ্গেই জানিয়ে দেন এসব কথার সীমিত অর্থ। সুকুমারের মনে হয় সেখানে "If we consider, not merely the poetry of a particular period of his life, but the whole of his literary activity, we are driven to the conclusion that Rabindranath is not the slave of any particular school of thought, that he is not the exponent of any particular system or 'ism' and that he is, first and foremost, an exponent of the mystery of life and only incidentally a Vaishnavist or Vedantist, an idealist or realist. In fact, the unfettered evolution of his poetry was possible only through a constant shaking off of the limiting influences of more tradition

and sophisticated life."

বিচিত্র দর্শন, বিচিত্র মত ও তার সিজির নানান উপায়ের সম্মেলনে হিন্দুধর্মের যে গড়ন, তার কেন্দ্রীয় শক্তিরূপ অশ্বত্থ চৈতন্য বা পরম সত্যের সন্ধানই রবীন্দ্রনাথের সাহিত্য ও সৌন্দর্যতত্ত্বের উপজীব্য। এবং সেই গভীর ঐতিহ্যবোধেই যে হিন্দুত্বের সঠিক সাধনা সুকুমার রবীন্দ্রসাহিত্যে তাকে বলেছেন 'priceless legacy of Hindu thought'। এই প্রবন্ধ রচনার বছর দুয়েক বাদেই অজিতকুমার চক্রবর্তীর সঙ্গে তাঁর হিন্দু ব্রাহ্ম সমস্যা নিয়ে যে তর্ক তাতে আপাতভাবে আমাদের মনে হয়েছিল সুকুমারের চিন্তার স্ববিরাধিতার কথা, তা যে নিতান্তই অমূলক এই প্রবন্ধই তার প্রমাণ।

বস্তুত এই দিক থেকেই আমাদের মনে হয় যে সুকুমার রায় হিন্দুত্বের ঐতিহ্য কৃত্রিম ভাববিলাসে বর্জন করেন নি, উপেক্ষা করেন। সাম্প্রদায়িকতার বিশ্লেষে আত্মপরিচয়ের ঐতিহ্যগত ভাববন্ধন। আর সেই কারণেই রবীন্দ্রসাহিত্যের মর্ম বুঝতে গিয়ে সুকুমার তাঁর ধর্মীয়, দার্শনিক, আদর্শগত বোধের ঐতিহ্যসূত্রটি অশেষমণ করেন, খানিকটা যেন নিজের বিশ্বাসের ভিত্তি খোঁজেন পাশ্চাত্যের বুদ্ধিজীবী সভায় রবীন্দ্রনাথের মধ্যে, দেখাতে চান প্রাচ্য হিন্দুত্বের সাধনার ঐতিহ্য কেমন করে ফুটে ওঠে রবীন্দ্রচৈতন্য।

বিংশ শতাব্দীর প্রথম তিন দশক পর্যন্ত ব্রাহ্মআন্দোলনের ব্যাপকতা শিক্ষিত নাগরিক চেতনায় পুরোদস্তুর বজায় ছিল, সাধারণ সমাজের শাখা-প্রশাখা বিস্তৃত হয়েছিল বিত্তীয় অঞ্চল জুড়ে। দেনেন্দ্রনাথের ইচ্ছায় রবীন্দ্রনাথ বেশ অনেককাল আদিব্রাহ্মসমাজের সম্পাদকের কাজ করেছেন। তবে প্রভাত-কুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন যে সে-কাজ তিনি কর্তব্য হিসেবেই পালন করেছিলেন, তার বেশি কোনো উৎসাহ ছিল না এবং উৎসাহ হ্রাস পেতে পেতে তাঁর জীবদ্দশাতেই আদিব্রাহ্মসমাজের নিত্যকাজ বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। তবে এর মধ্যে আবার ১৯১১-১২তে রবীন্দ্রনাথ 'তত্ত্ববোধিনী'র সম্পাদনার দায়িত্ব নিয়েছেন, শান্তিনিকেতনের ব্রহ্মচর্যাশ্রমের সঙ্গে আদি-সমাজের আত্মিক সম্পর্ক তৈরি করে সমাজের সংস্কারসাধনে তৎপর হয়েছেন। 'তত্ত্ববোধিনী'তে শুধু শুদ্ধালোচনার পরিবর্তে চিন্তা-ভাবনার স্বজনশীল মানবিকতাবোধ আমদানির চেষ্টাও

ছিল। তবে এসব কাজে, রবীন্দ্রনাথের অশ্বত্থ বিশ্বধর্মে, মানবিকতার ধর্মচিন্তায় ও বিশেষত সাম্প্রদায়িকতার বন্ধনমুক্তিতে সমসাময়িক ধামিকেরা অনেকেই কিন্তু বিশ্বাসহীনতার প্রত্যয় দেখতে পেরেছেন। ভেবেছেন, এসব নেহাৎই ভাববিলাসী কবির ধর্ম, কেননা তিনি ধর্ম বিষয়ে কোন গুরুউপদেশ গ্রহণ করেন না, তাঁর ধর্মীয় ভাষণ কোন ভারতীয় দার্শনিক মতবাদ-সমন্বিত হয়ে ওঠে না। অতএব এই দৃষ্টি নিতান্তই বস্তুত-হীন। এই অভিযোগ ছিল যেমন গোঁড়া হিন্দুদের, গোঁড়া ব্রাহ্মরাও তাঁকে স্বীকার করেন নি।^{১০} কিন্তু একই ধারায় অনেকেই যে আবার রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিশীল উদার সার্বভৌমিকতায় আকৃষ্ট হয়েছিলেন তাও দেখা যায়। বিশেষত তরুণদের মধ্যে তাঁর প্রভাব ছিল অপ্রতিহত। রবীন্দ্রনাথের স্বজনশীল ব্যক্তিত্বের সঙ্গে তাঁর ধর্মবোধের যে অচ্ছেদ্য রূপ, শূণ্যমানসিকতার আশ্রয় থেকে যে উত্তরণের দাবি ছিল তাঁর চিন্তায়-সাধনায়, তা ছিল তরুণসমাজের অনুপ্রেরণার বিষয়। এরই ফলে অজিতকুমার চক্রবর্তী, সত্যীশচন্দ্র রায় যেমন ছিলেন রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মচর্যাশ্রমের আশ্রমিক, তেমনই সুকুমার রায়, কলিদাস নাগ, প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশের মত আরও অনেকেই ছিলেন তাঁর ভাবানুগত আদর্শের সন্ধানী।

এরই প্রেক্ষিতে ১৯১৭ সালের জানুয়ারি মাসে সুকুমার রায় ও প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশের নেতৃত্বে তরুণ ব্রাহ্মদের দাবি উঠল, রবীন্দ্রনাথকে সমাজের সম্মানিত সদস্যপদে বরণ করে নিতে হবে।^{১১} ব্রাহ্মসমাজের সংবিধানে এরকম সম্মানিত সভ্যপদ নেওয়ার নীতি ও রীতি চালু ছিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথকে এই সভ্যপদ দেওয়ার কথা উঠতেই সমাজের কার্যনির্বাহক সমিতির একাংশ আগন্তি জানালেন খুঁটিনাটি টেকনিক্যাল তর্ক তুলে। সমাজের মুখপত্র 'তত্ত্ববোধিনী'তে প্রকাশিত হল এমন দু-একটি চিঠি যাতে বোঝা গেল রবীন্দ্রনাথের সভ্যপদ বিষয়ে তরুণদের দাবি স্বীকারে প্রবীণ ব্রাহ্মরা নিতান্তই অপারগ। প্রসংগত উল্লেখ্য, তরুণদের দাবি শুধু এইটুকুই ছিল না, সুকুমারেরা চেয়েছিলেন সমাজের গঠনপ্রণালী ও নিয়মতন্ত্রের আরও অনেক সংস্কার। ১৯১৭-এর ১৪ জানুয়ারির 'তত্ত্ববোধিনী'তে কার্যনির্বাহক সমিতির সভার বিচার বিষয়সমূহের যে নোটিশ প্রকাশিত তাতে উল্লেখ আছে এসব সংশোধনী

প্রস্তাবের :

“...শ্রীযুক্ত সুকুমার রায় ও প্রশান্তচন্দ্র মহলানবীশ নিম্ন-লিখিত প্রস্তাব উপস্থিত করিবেন :

১. শ্রীযুক্ত স্যার রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরকে সাধারণ ব্রাহ্ম-সমাজের সম্মানিত সভ্য নিয়োগ করিবার জন্য অনুরোধ করিতে এই সভা কার্যনির্বাহক সভাকে অনুরোধ করিতেছেন।

২. সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের গঠনপ্রণালী, নিয়ম ও আবস্তর নিয়মাবলীর বিষয় বিবেচনা করিবার জন্য এবং আবশ্যিক হইলে সে সকলের পরিবর্তন বিষয়ক প্রস্তাব উপস্থিত করিবার জন্য একটি সাব-কমিটি গঠিত হউক।

৩. (ক) সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের ১০ম নিয়ম অনুসারে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সভায় বিবেচনা ও চূড়ান্ত মীমাংসা^১ কোন বিষয় উপস্থিত করিবার সভ্যদিগের যে অধিকার আছে, অঙ্গীভূত প্রতিষ্ঠানসমূহের পরিচালন বিষয়ক ৭ম আবস্তর নিয়ম কোন সভাকে সেই অধিকার হইতে বঞ্চিত করিতে পারে না।

(খ) নিম্নলিখিত পরিবর্তন করিতে অনুরোধ করা হউক :

(অ) ৬ষ্ঠ আবস্তর নিয়মে Verdict (নিষ্পত্তি) কথাটি তুলিয়া দেওয়া হউক ও তাহার পরিবর্তে এই কথাগুলি বসান হউক :

‘অঙ্গীভূত প্রতিষ্ঠান সম্বন্ধীয় কোনও বিষয় নির্ধারণ’

(আ) ৭ম আবস্তর নিয়ম পরিত্যক্ত হউক।”

খুঁটিনাটি আইনকানুনের সংশোধনের জন্য এইসব দাবি প্রমাণ করে, রবীন্দ্রনাথের সম্মানিত সদস্যদের দাবি ছাড়া আরও অনেক সংস্কারসাধনের উদ্যমের কথা। ছাত্রসমাজের নানা ব্যাপার সংস্কারের জন্য আরও যে অনেক দাবি ছিল সুকুমার-দের, তাও আমাদের অজানা নয়।

কিন্তু তরুণদের এসব দাবি স্বীকার্য ছিল কি সমাজের নেতাদের? ছিল না যে সর্বতোভাবে বা অধিকাংশেই তাও জানা গেল ‘তত্ত্বকৌমুদী’র ঐ একই সংখ্যায় প্রকাশিত আর দুই চিঠিতে। সমাজের প্রচেষ্টা নেতা ললিতমোহন দাস লিখলেন, “...উপসংহারে আমার বক্তব্য এই যে, ইহাদের প্রস্তাবগুলির মধ্যে একটি ভাব যেন দেখা যায়, অধ্যক্ষসভা ও কার্যনির্বাহক সভার উপর যেন ইহাদের ততোটা আস্থা নাই; তাহাদের উপর

যে সকল কার্যের ভার আছে, তাহার অনেকটা সাধারণ ব্রাহ্ম-সমাজের হস্তে আনাই যেন বাঞ্ছনীয়। হয়ত আমার এ অনুমান ভুল; কিন্তু যদি আমার অনুমান ঠিক হয়, তবে সে-রূপ ভাব বাঞ্ছনীয় নহে। ধর্মসমাজে ত’^২ প্রতিনিধি ব্যতীত কার্য সম্পাদিত হয়ই না, কোনও প্রজাতন্ত্র রাজ্যেও প্রতিনিধি দ্বারা ব্যতীত জনসাধারণ দ্বারা সাক্ষাৎভাবে রাজ্যাশাসন সম্ভব-পর নহে।”

আর দ্বিতীয় চিঠিতে অবিনাশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় রবীন্দ্রনাথের সদস্যপদ বিষয়ক প্রস্তাবের নানা সাংবিধানিক অসুবিধার কথা উল্লেখ করে তরুণ ব্রাহ্মদের মনোভাবের প্রতি খিঙ্কার জানিয়ে লিখলেন, “স্বহস্তনির্মিত গৃহে অগ্নিদান করা কখনও প্রকৃতিস্থ জনের কার্য্য নহে; মস্তিষ্কের বিকার জন্মিলেই আত্মহত্যা সম্ভব হয়। ব্যক্তি অপেক্ষা যে সমাজ বড়, সমাজরক্ষার জন্য যে ব্যক্তিগত স্বার্থ বিসর্জন দিতে হয়, সমাজ যে আমাদের বাসগৃহ ও আরামস্থল, ইহার মঙ্গল যে আমাদের মঙ্গল, ইহার স্থিতিতে যে আমাদের স্থিতি -- এই অতি প্রয়োজনীয় সত্য সকল সভ্যেরই স্মরণে রাখা নিত্য কর্তব্য। সমাজপ্রেমী হওয়া আর আত্মদ্রোহী হওয়া একই কথা।”

এই কথাগুলি কিন্তু ব্যক্তিবিশেষ ললিতমোহন বা অবিনাশ-চন্দ্রের ছিল না। তরুণদের বিরোধের বিরুদ্ধে প্রবীণ সমাজ-নেতার অনেকের এই মনোভাব পোষণ করতেন। রবীন্দ্রনাথ-কে সমাজে সদস্যপদ দেওয়া নিয়ে প্রকাশ্যভাবেই আপত্তি করে-ছিলেন বহু প্রবীণ নেতাদের মধ্যে নবদ্বীপচন্দ্র দাস, হেরম্বচন্দ্র মৈত্র, কৃষ্ণকুমার মিত্র, আদিনাথ চট্টোপাধ্যায় প্রমুখ। আর তরুণদের নেতৃত্বের পুরোভাগে ছিলেন সুকুমার রায় ও প্রশান্ত-চন্দ্র মহলানবিশ। সঙ্গে ছিলেন সতীশচন্দ্র রায়, কালিদাস নাগ, হরকুমার গুহ, সুশোভন সরকার প্রমুখ আরও অনেকে।

* ১৯১৭-তে কার্যনির্বাহক সমিতিতে এই প্রস্তাব গ্রাহ্য হল না, আন্দোলনের নিরুত্তীর্ণ হল না, বরং তা যেন বেড়েই চলল। সমাজের সভ্য-সমিতি ছাড়িয়ে ব্রাহ্মপরিবারগুলিতেও বিতর্ক ছড়িয়ে পড়ল। সীতাদেবী তাঁর ‘পুণ্যস্মৃতি’তে এ-কথারই উল্লেখ করে লিখলেন, “এই সময় (১৯২০) কবিকে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সম্মানিত সভ্য করার প্রস্তাবে প্রবীণ ও নবীন দলের ভিতর মহা ঝগড়া বাধিয়া গেল। এই ঝগড়া বেশ

কিছুদিন চলিয়াছিল।...বিশ্বের বরণীয় মহাপুরুষকে একটা সাধারণ সম্মান দেখাইতে ইচ্ছাসেব কেন যে অত আপত্তি ছিল, তাহা তখনও বুঝিতে পারি নাই, এখনও পারি না। ইহা লইয়া সমাজে ও অনেকের পারিবারিক জীবনেও যে কত ঝগড়াঝাটি হইয়া গেল তাহার ঠিকানা নাই।” (পৃ. ২১৯)

কিন্তু কেন এই ঝগড়া, রবীন্দ্রনাথকে গ্রহণে সমাজে বাধা কিসের—গুটিকয়েক টেকনিক্যাল ওজর ছাড়া—সে-কথা কিন্তু জানালেন না ব্রাহ্মনেতারা। দীর্ঘকাল ধরে আন্দোলন চলার পর ব্যাপারটা যখন তুলে—১৯২১এ প্রশান্তচন্দ্র লেখা পুস্তিকা ‘কেন রবীন্দ্রনাথকে চাই’ প্রকাশিত হলে—‘তত্ত্বকৌমুদী’তে প্রকাশিত হল কিছু চিঠিপত্র আর তাতেই জানা গেল প্রবীণ নেতাদের বক্তব্য পরিষ্কারভাবে।^৫ আদিনাথ চট্টোপাধ্যায় তাঁর একটি চিঠিতে উল্লেখ করলেন, কবি হিসেবে দেশবরেণ্য নেতা হিসেবে রবীন্দ্রনাথ আদর্শ স্থানীয় হলেও ব্রাহ্মসমাজে রবীন্দ্রনাথ গ্রহণযোগ্য নন কারণ :

(১) ‘ব্রাহ্মরা একেশ্বরবাদী হিন্দু’ রবীন্দ্রনাথের এই বক্তব্য ব্রাহ্মধর্ম-বিরোধী। (২) রবীন্দ্রনাথ ব্রাহ্মধর্ম প্রচার পদ্ধতিকে স্বীকার করেন না। (৩) হিন্দুসমাজের প্রাচীন রীতি, বিশেষ ভাবে ব্রীহদ্রাশ্রমের প্রতি প্রাচীনব্যবস্থা সমর্থন করেছেন অর্থাৎ তিনি ব্রীহজাতিকে নিম্নস্তরে রাখতে ইচ্ছুক এবং শূদ্রদের উচ্চ-ধর্মাদিকারে বঞ্চিত করতে চেয়েছেন। (৪) রবীন্দ্রনাথ নিজের কন্যাদের বাল্যবিবাহ দিয়েছেন যা ব্রাহ্মদের আদর্শ-বিরোধী। (৫) ব্রাহ্মদের মধ্যে যারা ১৩নং আইন মতে রেজিস্টারি করে বিয়ে করতে অসম্মত তাতেও রবীন্দ্রনাথের প্রভাব আছে। (৬) তিনি নিজেকে কোন বিশেষ সম্প্রদায়ভুক্ত করতে রাজি নন। এবং সর্বোপরি প্রেমের গান রচয়িতা, ‘গোরা’র মত উপন্যাসের লেখক হিন্দুব্রাহ্ম রবীন্দ্রনাথ নিশ্চয়ই সত্যিকার ব্রাহ্ম ছিলেন না।

কাষনির্বাহক সমিতি মত না দিলেও তরুণদের তৎপালনের ভীতভার শেষ পর্যন্ত ১৯২১-এর মার্চ মাসে শহর ও মহকুমাবাসী সমস্ত সভ্যদের রেফারেন্সে রবীন্দ্রনাথ সমাজের সম্মানিত সভ্য নির্বাচিত হলেন। পক্ষে ছিল ৪৯৬টি ভোট আর বিপক্ষে ছিল ২৩২টি ভোট। মজার কথা, ভোটা-ভুটির এই সংখ্যাভেদ নিয়েও বিতর্ক হয়েছিল প্রশান্তচন্দ্রের সঙ্গে

প্রবীণ নেতাদের। আর বহু লোক যে এ-ভোটাভুটিতে অংশগ্রহণ কবেন নি, রুচিতে বেধেছিল বলে অথবা নিজের ইচ্ছার বিরুদ্ধে রবীন্দ্রনিরোধী সমাজ-নেতৃবৃন্দের পক্ষে ভোট দিয়েছিলেন, সে-কথাও জানা গেল ২৫শে সেপ্টেম্বর ১৯২১-এ রবীন্দ্রনাথকে লেখা প্রশান্তচন্দ্রের একটি চিঠিতে। জনৈক প্রবীণ ব্রাহ্মের চিঠির উল্লেখ করে প্রশান্তচন্দ্র লিখেছেন : “যিনি চিঠি লিখেছিলেন, তাঁকে আমাদের সমাজে সকলেই প্রজ্ঞা করেন—তাঁর বয়স প্রায় ৭০। আমাদের সমাজে শাস্ত্রী মহাশয়ের স্থান কোথায় আপনি জানেন, কাজেই এ চিঠিতে যে কতখানি বলা হয়েছে, আমাদের সমাজের পক্ষে, তাও আপনি বুঝতে পারবেন। আমরা অনেক চিঠি পেয়েছি। যারা বিরুদ্ধে মত দিয়েছেন তাঁদের কাছ থেকেও অনেক চিঠি পেয়েছি, তাঁদের মধ্যে অধিকাংশই বলেছেন যে, আমরা রবীন্দ্রনাথকে চাই, কিন্তু গভোগের জন্য বিরুদ্ধে মত দিচ্ছি, এরকমভাবে ঝগড়া-ঝাটির মধ্যে তাঁকে টেনে আনায় তাঁর প্রতি অসম্মান প্রদর্শন করাই হবে। ৭০% এর উপর ভোট স্বপক্ষে এসেছিল—এত বিরোধ সত্ত্বেও। নেতৃস্থানীয় জনবৃন্দের লোকে যদি এরকম একটা কান্ড না বাধিয়ে দিতেন তবে ২৫% ভোট যে স্বপক্ষে হত তাও আমাদের সম্পদ হত।...” আর নবীন প্রবীণদের এই মনোমালিন্য যে কতদূর প্রসারিত ছিল, আদিনাথ চট্টোপাধ্যায়ের আরেক চিঠির অংশবিশেষ উদ্ধৃত করলেই তা বোঝা যায় : “ঠাকুর মহাশয়কে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সম্মানিত সভ্যরূপে গ্রহণের অনুরোধের প্রস্তাব সর্বসম্মতিক্রমে হয় নাই। সভায় উপস্থিত অধিকাংশ সভ্যের অভিপ্রায় অনুসারেই হইয়াছে। সে কারণে এ ব্যাপার লইয়া সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সভ্যগণ ও কাষনির্বাহক সভার সভ্যগণের মধ্যে অতি অপ্রীতির মনোমালিন্য উপস্থিত হইয়াছে। মনোমালিন্য এরূপ মর্মাত্তিক ভাকার ধারণ করিয়াছে যে, তাহাকে শুধু মনোমালিন্য নাম দিলে তাহার ঠিক স্বরূপ বর্ণনা হয় না। তাহা অতি শোচনীয় বিচ্ছেদজনক ও প্রাণহানিকর বিবাদ রূপে পরিণত হইয়াছে। বিশেষতঃ, আমাদের ভিতরকার এক বিশেষ ব্যক্তি—আমাদের অতিশয় প্রজ্ঞাভাজন এবং সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের একান্ত পক্ষপাতী ও অকৃত্রিম অনুরাগী সভ্য, প্রচারক এবং ব্রাহ্মসাধনাম্রমের পরিচালক প্রীযুক্ত পণ্ডিত নবদীপচন্দ্র

দাস মহাপুরুষ—এ ব্যাপারে এমন দারুণ আঘাত—এমন ব্যথা পাইরাছেন যে তিনি এই উপলক্ষ্য হইতে সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের সহিত সকল সংস্রব পরিত্যাগ করিতে সংকল্প করিয়া কার্য-নির্বাহক সভার নিকটে পত্র লিখিয়াছেন” (তত্ত্বকৌমুদী, ২৯ জানুয়ারি ১৯২১) ।

একটি চিঠি

“...আমার মনে হচ্ছে কি একটা drastic irrevocable step আমি নিরেছি—যার full import আমি এখনও বুঝতে পারছি না। কেন এরকম মনে হচ্ছে আমি তার কোন explanation খুঁজে পাচ্ছি না। তাছাড়া তোমাদের fraternity ইত্যাদিতে আমার লোভ ছাড়তে পারব না বোধহয়। কেবল একটা morbid আশঙ্কা হচ্ছে পাছে কেউ কিছু বলতে বলে। সেরূপ কোন আশঙ্কার কোন কারণ ঘটতে দিও না।...” ৬

অন্যতম সুহৃদ প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশকে লেখা সুকুমার দ্বায়ের একটি চিঠির অংশবিশেষ এটি। চিঠিটি লেখা ১৯২০-সালের ২৩ অগাস্টে। একান্তভাবে প্রশান্তচন্দ্রকে তাঁর মনের গোপন সত্যি কথাগুলি জানাবার জন্যই সুকুমারের এই চিঠি। চিঠির ওপরে স্পষ্টাক্ষরে লিখেছিলেন এ-চিঠি গোপন রাখার কথা, চিঠির বয়ানেও ছিল তার বারবার উল্লেখ।

কিন্তু কি ছিল তাঁর ‘drastic irrevocable step’? চিঠিটি আদ্যোপান্ত পড়লে আমরা সেই কথাই জানতে পারি বিবৃত, বুঝতে পারি দলাদলি, সন্ধীর্ণতা, বাগাড়ম্বরের ব্রাহ্ম-পরিবেশ তিনি সহ্য করতে পারছেন না আর। ভিতরে ভিতরে তাঁর বিশ্বাসের ডিঙি যে আলগা হয়ে গেছে তাও টের পাওয়া যায় স্পষ্টতই এই চিঠির সর্বান্তে, এক ভীত অবসাদ—morbidity—তাকে যে ভাড়িয়ে বেড়াচ্ছে সে কথাও স্পষ্ট করে লেখেন বারবার। ব্রাহ্মসমাজের সঙ্গে আর কোন প্রত্যক্ষ সম্পর্ক রাখতে ইচ্ছা নন তিনি, অব্যাহতি চান সমাজের সব আনুষ্ঠানিক পদগুলি থেকে, আর সেই সঙ্কল্পের প্রতিষ্ঠার জন্যই প্রয়োজন প্রশান্তচন্দ্রের একান্তিক সাহায্য—এই কথাগুলিই সুকুমার স্পষ্ট করে লিখে জানান গভীর বেদনা থেকে তাঁর এই ঐতিহাসিক গোপন চিঠিতে। প্রসঙ্গত আরও একটি বোধ,

মৃত্যুচিন্তা, এ-চিঠিতে প্রকাশ করেন সুকুমার। বন্ধু অজিতকুমার চক্রবর্তীর অকাল-মৃত্যু প্রসঙ্গেই যেন সেই মৃত্যুচিন্তা সুকুমারের কাছে এক গভীর দার্শনিকতার মাত্রা পেয়ে যায়। আর এ-চিঠি পড়তে পড়তে আমাদের মনে পড়ে যায় রবীন্দ্রনাথের সেই অভিজ্ঞতার কথা, যে-কথা তিনি লিখেছিলেন রোগ-শয্যায় সুকুমারকে শেষ দেখে আসার ঘটনাটি ব্যাখ্যা ক’রে সুকুমারের স্মৃতিতর্পণ সভায়, “...মহাপুরুষেরা বলেছেন শত্রুকেও আশ্ববৎ দেখতে হবে, অসত্য বলে এ’কে উপহাস করতে পারব না। এই সত্যকে আমি আয়ত্ত করতে পারিনি বলে এ’কে আমার সাধনার মধ্যে গ্রহণ করতে হবে। কেননা পূর্ণ স্বরূপের বিষয়ে আমরা ক’ক মানতে পারব না। এই কথাটি আজ এত জোরের সঙ্গে আমার মনে বেজে উঠেছে, তার কারণ সেদিন সেই যুবকের মৃত্যুশয্যায় দেখলুম সুদীর্ঘকাল দুঃখভোগের পরে জীবনের প্রান্তে দাঁড়িয়ে মৃত্যুর মতো অত বড়ো বিচ্ছেদকে, প্রাণ যাকে পরম শত্রু বলে জানে, তাকেও তিনি পরিপূর্ণ করে দেখতে পেয়েছেন” (শান্তিনিকেতন)।

মৃত্যুচিন্তা থাকলেও, এ-চিঠিতে কিন্তু সেই কথাটিই আমাদের কাছে বড় হয়ে ওঠে না। ধার্মিক জীবনের প্রাত্যহিকতার, সমাজের পরিমণ্ডলে যে “morbid pessimism” তাকে হ্রিঃভিঃ করে ফেলছিল সেই অভিজ্ঞতার কথাই বড় হয়ে ওঠে সুকুমার রায়ের এই চিঠিতে। হতাশা, অবসাদ এমন পর্যায়ে পৌঁছেছিল যে ১৯২০-র অগাস্টে যখন রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে আন্দোলন সমাজপ্রাঙ্গনে প্রায় মুখোমুখি লড়াই-এর স্তরে পৌঁছে যাবার সজাবনা, তখন তিনি এ-চিঠিতে প্রায় অভিমান করেই প্রশান্তচন্দ্রকে জানিয়ে দেন, “অনেকানেক কাজ অসম্পূর্ণ বা অর্ধসম্পূর্ণ হয়ে আছে আমি জানি। তা আমাকে হ্রস্ব করিয়ে দিও না। I decline to think about Khasi mission, about Rabibabu's election...” ইত্যাদি।

শুধু তাই নয়, এ. এম. বোস মেমোরিয়াল বক্তৃতাসভার উল্লেখ করেও সুকুমার জানান তাঁর গভীর যন্ত্রণাবোধের কথা। ঠিক করেছিলেন কিছুতেই বক্তৃতা করবেন না আর এ-সব উপাসনাসভায়। কিন্তু শেষ পর্যন্ত কৃষ্ণকুমার মিত্রের আর্হানে বলতেই হল কিছু কথা। মনে মনে ঠিক করা ছিল বলবেন তাঁর সত্যিকারের বোধের কথা, হেঁ মাই মনে করুন

না কেন। কিন্তু পারলেন না শেষ পর্যন্ত, বহুকাগের অভ্যাসের চাপে, সামাজিকতার সম্মানে বলতে হল সেই আশা, আলো, আনন্দ আর optimism-এর প্রচলিত শব্দের ভাল ভাল ভুক্তকথা। এক নিদারুণ ক্লান্তি, দুঃসহ যন্ত্রণা আর এক ভয়ঙ্কর ক্রোধ যেন ফুটে বেরায় সুকুমারের এসব অভিজ্ঞতার বর্ণনায় যা এই চিত্তির হস্তে প্রকট।

সুকুমারের এই ক্রোধ, আশাহত অভিজ্ঞতা, আজীবন মালিত বিশ্বাসে এক গভীর ক্লান্তির ছাপ কি শুধু এই চিত্তিতেই ধরা পড়ে? এমন জিজ্ঞাসা বোধহয় অমূলক নয় সুকুমার-পাঠকের কাছে। তাঁর সৃষ্টিশীল রচনায় গেষের পরিচয় তেমন নেই এ-কথা বিশ্বাস করলেও ‘চলচিত্তচকরি’ যে তির্যক ভঙ্গিতে সুকুমারের সবচাইতে ক্রোধোদ্দীপ্ত রচনা আর তার অব্যবহিত সূত্র যে ব্রাহ্মপরিমণ্ডলের অভিজ্ঞতা সেটা ত’ বোঝা যায় এ-চিত্তির কথা জানা না থাকলেও। তবে অনেক ঘটনার ছায়া তাঁর বিভিন্ন রচনায় পাওয়া গেলেও, কোন ঘটনাই যে সরাসরি তাঁর প্রত্যক্ষ আক্রমণের বিষয় হয়ে ওঠে নি সে-কথাটা মনে রেখেই আমাদের এই অনুমান। আর তাছাড়া কে না জানে শৈশবে সুকুমারের সেই ‘রাগ বানানো’ খেলার পছন্দ যা তাঁর সৃষ্টিশীল রচনা বোঝার ক্ষেত্রে ক্রমে এক সূত্রই হয়ে ওঠে।

‘সমগ্র শিশুসাহিত্য’-এর (আনন্দ) ভূমিকায় সত্যজিৎ রায় কিন্তু আমাদের দেখিয়ে দেন সুকুমারের আরেক রচনার কয়েক ছন্দে এই আশাভঙ্গের কথা। তিনি লিখেছেন, “সমাজের আদি-পর্বের গৌরবোজ্জ্বল ইতিহাস তাঁকে যেমন উদ্বুদ্ধ করত, মনে হয় ঠিক সেই পরিমাণেই তাঁকে হতাশ করেছিল সমকালীন কিছু আদর্শচাঁড়ির দৃষ্টান্ত। তাঁর একেবারে শেষদিকের রচনা ছোটদের জন্য পদ্যে ব্রাহ্মসমাজের ইতিহাস ‘অতীতের ছবি’-র শেষ কয়েকটি ছন্দে এই কারণেই বোধহয় একটা হতাশার সুর লক্ষ করা যায়।” ঠিকই ধরেন সত্যজিৎ সুকুমারের এই আশাহত সুর ১৯২২-এর জানুয়ারি মাসে মাঘোৎসব উপলক্ষে লেখা দীর্ঘ কবিতার শেষ কয়েকটি পঙ্ক্তিতে। সুকুমার-পাঠকের কাছে অবশ্য নিতান্তই অকিঞ্চিৎকর সুকুমারের এই ফরমায়েরী লেখা। বিষয়বস্তু উপস্থাপনার ভঙ্গি ও বিন্যাস এতোটাই দুর্বল যে একে চেনাই যায় না প্রায় সুকুমারের রচনা হিসেবে। মজার কথা এই যে, হতাশার কথা

বাত্ত হলেও সমকালীন ব্রাহ্ম পাঠকেরা কিন্তু অপরূপ করেন নি এই রচনাকে। তাঁর মৃত্যুর পর ‘প্রবাসী’র স্মৃতিচারণে দুর্বল এই রচনার ভূয়সী প্রশংসা করা হয়, আর এই লেখা প্রকাশের অব্যবহিত পরেই ১৩২২-এর ২৫ মাঘ-এ কালীকৃষ্ণ ঘোষ চিত্তিতে লেখেন সুকুমারকে, “বালক-বালিকাদের জন্য ‘অতীতের ছবি’ নাম দিয়া যে একখানা পদ্যময় ছোট বহি বাহির করিয়াছ তাহা পাঠ করিয়া বড়ই আশ্চর্য হইলাম।...যাহারা তোমার বর্তমান রূপাবস্থার কথা জানে তাহারা তোমার হৃদয়ের বল দেখিয়া স্তম্ভিত ও উৎফুল্ল হইবে।” (সমগ্র শিশুসাহিত্য, গ্রন্থপরিচয়)

যে-চিত্তির প্রসঙ্গে এলো এইসব কথা সে-চিত্তি কিন্তু প্রকাশিত হয় নি এখনও কোনখানে। চিত্তির পূর্ণাঙ্গ বহুমান প্রকাশ করা গেল না বর্তমান প্রবন্ধেও। তবে প্রশান্তচন্দ্র ও পরবর্তীকালে সত্যজিৎ রায় ছাড়া আর কেউ জানতেন না এই চিত্তির প্রসঙ্গ—এরকমই আমাদের অনুমান ছিল। কিন্তু সেই অনুমানেও সংশয় জাগে যখন সুবিলস রায় ‘প্রেতসিঙ্কের কাহিনী ও অন্যান্য রচনা’য় লেখেন, “কলকাতায় সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের মন্দিরে প্রথম সুকুমারের স্মৃতি-সভায় রবীন্দ্রনাথ সভাপতি হয়েছিলেন। সেই সভায় অধ্যাপক প্রশান্তচন্দ্র মহলানবিশ সুকুমারের লেখা একটি চিত্তি পড়ে শোনান। চিত্তিখানি সুকুমারের অসুখ (কালাজ্বর) আরম্ভ হবার সাতমাস আগেই সুকুমার প্রশান্ত-বাবুকে লিখেছিলেন। আশ্চর্যের বিষয়, অতদিন আগেই সুকুমার সেই চিত্তিতে লিখেছিলেন যে তাঁর জীবনে একটা গুরুতর পরিবর্তন আসছে বলে তিনি বুঝতে পারছেন আর তাঁর পৃথিবীর দিনও ফুরিয়ে আসছে (পৃ. ৯৩)।”

সময়, বিষয় এবং প্রাপক সব তথ্যই মিলে যাচ্ছে। তবে কি এই চিত্তিই পড়া হয়েছিল সমাজের ঐ স্মৃতিসভায়? সুকুমারের মৃত্যুর পর তাহলে কি জানতে পেরেছিলেন ব্রাহ্ম-নেতার সুকুমারের চিন্তার বাঁক, তাঁর অবসাদের কথা?

বিশ্বাসহীনতা, অবসাদগ্রস্ততার ফলে চিন্তার এই অবশ্যাব্য বাঁক যে এসেছিল সুকুমারের জীবনে, তার প্রমাণ কিন্তু সুকুমারের ডায়েরীর^১ কোন কোন পৃষ্ঠায়ও। এই ব্যক্তিগত ডায়েরীর নাম সুকুমার দিয়েছিলেন হিজিবিজি খাতা, ফালতো খাতা, জাবোদা খাতা আরও কত কি। এই খাতার কয়েকটি

পৃষ্ঠা ওষ্ঠাভেও সুকুমারের অবসাদ, প্ররকাতর ক্ষুধা মনের
পরিচয় আমরা পাই। উদ্ভূত করা যাক এরই একটি পৃষ্ঠা :

কে আমরা ? ব্রাহ্মসমাজে জন্মিয়াছি, ব্রাহ্মসমাজের হাওয়ার
মধ্যে বাস করিয়াছি ব্রাহ্মসমাজ সঙ্কে জিভাসু হইয়াছি,
কিন্তু জিভাসার কোন উত্তর পাই নাই ইহাই আমাদের
পরিচয়।

কি আমাদের প্রর ? প্রর এই যে, সে বস্তুটা কি, এবং সে
বস্তু কোথায় বাহার জন্য ব্রাহ্মসমাজের এই সংগ্রাম ? প্রর
এই যে, এই ব্রাহ্মসমাজ চক্কর সমক্ষে বাহাকে দেখিতেছি
—সে কোন্ বার্তা বহন করিতে চায়—তাহার সংগ্রামের
সাধকতা কোথায় ?

প্রর করি কাহার কাছে ? প্রর করি ব্রাহ্ম সাধারণের কাছে,
যাহারা তুমি যাহারা অতুগ সকলের কাছে। অতীতের
সঙ্করভরে যাহাদের জীবন পরিপূর্ণ তাহাদের কাছে এবং
অনির্দিষ্ট ভবিষ্যতের আশা ও আশঙ্কার যাহাদের বর্তমান
জীবন চক্কর, তাহাদের কাছে। নেতৃত্বের আসনে
অধিষ্ঠিত হইবার সত্য মিথ্যা দাবী যাহাদের আছে

তাহাদের নেতৃত্ব যাহাআ আঘাত করিয়া প্রর করি,
আত্মপ্রত্যাহিত সমাজের তুম্ভতার যাহারা ক্ষুধা ও সংযম-
ব্রণ্ট তাহাদের অস্থিরতার দোহাই দিয়া প্রর করি।

এসব তথ্যের ভিত্তিতে চকিতে আবার মনে পড়ে 'চিরন্তন
প্রর' প্রবন্ধটির কথাই। ভিতরে ভিতরে অভ্যন্তরবাদের সংশয়ের
হান্না যে-প্রবন্ধে গড়ে উঠছিল বলে আমাদের মনে হয়েছিল।
কিন্তু মনে পড়ে অজিতকুমার চক্রবর্তীর সঙ্গে বিতর্কে সুকুমারের
বক্তব্যের শেষ কথাগুলি : “ব্রাহ্মসমাজ এককালে যাহাই
ধাকুক, আজ সে অতিমাত্রায় গতিশীল নহে, স্থিতিশীলতার
ব্যাপ্তি তাহার হাড় হাড়”। তাহলে কি ব্রাহ্ম আন্দোলনের
স্থিতিশীলতা, নিয়মসর্ব্ব্বতা ও ব্রণ্টতা সুকুমারের দার্শনিক-
অধ্যাক্ষবোধকেও সংশয়ান্বিত করে তুলেছিল ? এ-কথার স্পষ্ট
উত্তর হয় ত' নেই আজ আমাদের কাছে। জীবনের যে-
'turning point'-এ পৌঁছে তিনি তৈরি হতে চেয়েছিলেন
আর-এক জীবন শুরু করার জন্য তার সম্যক প্রকাশের আগেই
'সমাজের' স্বভাবনেতা সুকুমার রায় আমাদের ছেড়ে চলে গেছেন,
সেইটিই সবচেয়ে বড় ট্রাজিক ঘটনা।

- ১। বিতর্কটি 'ভবুবোধিনী'র জ্যৈষ্ঠ, ১৮৯১ শকাব্দ সংখ্যার প্রকাশিত প্রবন্ধ 'ব্রাহ্মসমাজের সমস্তা'-কে কেন্দ্র করে। পূর্ণপ্রব বেষ কয়েক
সংখ্যার এই প্রবন্ধ ও অন্তান্তের মতামত প্রকাশিত হয়েছে। সুকুমার রায়ের প্রতিবাদ-প্রবন্ধটি এবং অজিতকুমারের প্রত্যুত্তর প্রকাশিত হয়
জ্যৈষ্ঠ, ১৮৯৬-এ। আধুনিক-কালিক সংখ্যার সুকুমারের প্রত্যুত্তর। পরেও সংখ্যাখ অজিতকুমারের বক্তব্য এবং এই নিবন্ধেই তিনি জানান
যে সমস্তার মৌলিক প্রমে দেখা গেল সুকুমারের সঙ্গে তাঁর কোনো বিরোধ নেই, বিরোধ শুধু কয়েকটি পৌণ বিষয়ে।
'হিন্দু-ব্রাহ্ম' প্রবন্ধটি নিয়ে এই বিতর্কের সংক্ষিপ্ত উল্লেখ করেছেন ঐপুলিমবিহারী সেন 'ভক্ত ও কবি' প্রবন্ধে (দেশ, সাহিত্যসংখ্যা,
১৯৭১) : “১৯২১ সালের ভবুবোধিনী পত্রিকাতে অজিতকুমার চক্রবর্তী এসম্প্রদায় বিবরণি পুনরুৎপাদন করেন, তাতে ব্রাহ্মসমাজের
মত সর্বাধিক হয়, এবং বিবরণি নিয়ে অনেক বাদ প্রতিবাদ চলে।” এ কথাতে মনে হবে যেন এই বিতর্কে ঐখ্য প্রতিবাদী সুকুমার রায়
ব্রাহ্মবিরোধী বক্তব্যের অনুসারী, বস্তুত আমাদের কিন্তু অন্য কথাই মনে হয়।
- ২। লীলা মজুমদার : সুকুমার রায়, পৃষ্ঠা ১১৪।
এই চিঠিতে উল্লিখিত তারিখের পাশে প্রবন্ধের একটি 'r' চিহ্ন যোগে দেন। ইহাতে '২৫ জুলাই' অংশটি চিঠিতে অপ্রাপ্য থাকার কারণে।
- ৩। 'ব্রাহ্মজীবনী'র ২য় খণ্ডে 'ব্রাহ্মজীবনের ধর্মবোধ' (২০২-২০৬), 'ধর্মের নবমুখ' (২৭-২৭২), 'ভবুবোধিনী পর্ব' (২৮০-২৮৫), 'দীর্ঘক
আলোচনামূলকিত্রে অজিতকুমারের বক্তব্য' অনুসরণ করা হয়েছে।
- ৪। এই প্রবন্ধটি উল্লেখ করে David Kopf তাঁর The Brahmo Samaj and the Shaping of the Modern Indian Mind গ্রন্থে
লিখেছেন, 'From a tract written by Mahalanobis in 1921, on "Why we want Rabindranath", we find nothing
new ideologically on the proposition that "Brahmism represents the new Hinduism." What was new and
intriguing was the implication that Rabindranath, then sixty years old, had completely captured the
imagination of younger Brahmos like Mahalanobis. One act of youthful courage by Rabindranath, which
enhanced his stature among the young, was the dramatic surrender of his Knighthood following
Jallianwala Bagh massacre in Punjab on May 30, 1919'. এই মন্তব্য আমাদের অবাক করে এইজন্য যে আন্দোলন ত' শুরু
হয়েছিল ১৯১৭-তেই। পরে ভাড়াডা একথা অল্প কালক ক্ষেত্রে প্রযোজ্য হলেও সুকুমার-প্রণালীচক্রের ক্ষেত্রে ভেদন সম্ভাবনীয় নয়।
- ৫। চিঠিপত্রগুলি বেরিয়েছিল ১৮৯২-৯৩ এর বিভিন্ন সংখ্যায়। আন্দোলনের পক্ষে লিপিতলেন সর্বশচন্দ্র বার, ইনকুমার ওহ আদি বিপক্ষে
মাদিনাথ চট্টোপাধ্যায় প্রমুখ।
- ৬। ঐসত্যজিৎ রায়ের সৌজতে প্রাপ্ত এই চিঠি আমরা দেখেছি ঐক্ককল্প চক্রবর্তীকে কাছে।
- ৭। ঐসত্যজিৎ রায়ের সৌজতে অংশবিশেষ উদ্ধৃত।

মহানন্দ্য বিন্দুসদৃশ

‘সেক দি বটল ! সেক দি বটল !’

ইচ্ছে হ’লে একে তুমি ‘আজগুনি’ বলতে পারো, কিন্তু আমি এমন উদ্ভট কথাবাতাও শুনছি
যার মধ্যে ঠিক অভিধানের মতোই কাণ্ডজ্ঞান পোবা আছে। —স্মাগিসকে লাল রানী

১

ধর্মভাষ্য কম খালি :

সে-কোন কুশমন্তর আওড়াইলে ভেতো বাঙালি সেখানে
চাকরি জুটাইতে পারে ?

কেন ? ইংরেজ-প্রবর্তিত ঔপনিবেশিক শিক্ষায়-দীক্ষায়
সড়পড় হইলে—তাহা কোনো কাজে লাগুক চাই না-লাগুক,
তাহা নিছক কিছু ধারাপাত বা বোধোদয় মুখস্থ করাক বা
না-করাক, তাহা সত্যি-সত্যি হাতে-কলমে কিছু শেখাক বা না-
শেখাক—ডিগ্রিখানা তবু চাই। ডিগ্রিখানাই শেষ লক্ষ্য, অথবা
আদত চাঁদমারি—কেমনা ডিগ্রি জুটিলেই হাতে-নাতে পুরস্কার,
ধর্মভাষ্য কাজটা বাগানো যাইবে, সাহেব-সুবোররাইটার হওয়া
অতঃপর কে আটকায়, কেরানিগিরি তো হাতের মূঠায়।

তো নন্দলাল—না, ডি. এল. রায়ের নহে, সুকুমার রায়ের
নন্দলাল—তবে উভয়েই একই মহাজন কী না, কে জানে—
তাহার নেহাৎই মন্দ কপাল। সে ভুগোলে তালেবর, ইতিহাসে
ওস্তাদগোছের, কেবল অকটাই কেমন যেন ধাতে সন্ন না। অথচ
সংস্কৃতের প্রাইজ লুটিয়া জইয়া জুদিরামের কী সেমাক, দ্যাখো !
‘ঠিক আছে ! দেখা যাবে এবার—একবার জুদিরামকে দেখে

নেব।’ চেষ্টার অসাধ্য আর কী আছে—চেষ্টা করিলে
সংস্কৃত পড়ার বই আর অর্থপুস্তকটাকে সে কি আর কলজা
করিতে পারিবে না ? খুব পারিবে। তাহা ছাড়া সম্ভবত
ন্যায়শাস্ত্রেই তো বলিয়াছে যে ছাত্রাণাং অধ্যয়নং তপঃ।

অতঃপর নন্দলাল আদা-নুন (সঙ্গে হয়তো গোলমরিচের
ওঁড়াও ছিল অল্পবিস্তর) গলায় ঠাসিয়া সে-বহর উত্তীর্ণা-গড়িয়া
লাগিল। সব সে মুখস্থ করিবে, কেননা তাহাকেই তো বলে
অখীত বিদ্যা।

কিন্তু বেচারার নেহাৎই পোড়াকপাল। পরীক্ষার পর হেড-
মাস্টার মহাশয় একতাড়া কাগজ বগলদাवा করিয়া ক্লাসে
আসিয়া গভীরভাবে জানাইলেন—হেডমাস্টার মহাশয়েরা স্ব-
কিঞ্চিৎ গভীর হইয়া থাকেন

‘এবার দু-একটা নতুন প্রাইজ হয়েছে আর অন্য বিষয়েও
কোনো-কোনো পরিবর্তন হয়েছে।’

এই বলিয়া তিনি পরীক্ষার ফলাফল পড়িতে লাগিলেন।
তাহাতে দেখা গেল, ইতিহাসের জন্য কে যেন একটা ক্লাপার
মেডেল দিয়াছেন। জুদিরাম ইতিহাসে প্রথম হইয়াছে,
সে-ই ঐ মেডেলটা লইবে। সংস্কৃতে কোনো প্রাইজ নাই।

হায়! হায়! নন্দর অবস্থা তখন শোচনীয়। তাহার ইচ্ছা হইতেছিল সে ছুটিয়া গিয়া ক্ষুদ্রিরামকে কয়েকটা ঘুঁরি লাগাইয়া দেয়। কে জানিত এবার ইতিহাসের জন্য প্রাইজ থাকিবে, আর সংস্কৃতের জন্য থাকিবে না। ইতিহাসের মেডেলটা তো সে অনায়াসেই লইতে পারিত।

কে জানিত দেশে এবার ডাক্তারবন্দির কদর বাড়িবে, চার্জ'ড অ্যাকাউন্ট্যান্টদের সমাদর হইবে, আর্কিটেক্টদের এমনই পোষাবারো ঘটিবে যে তাহারা চাই কি সাহিত্যের কাগজও ফাঁদিয়া বসিতে পারে—কিন্তু, হায়, হায়, বেচারী ইলেকট্রিক্যাল ইনজিনিয়ারদের কেহ পুঁহিবেও না—তাহাদের সব কেরামতি তো বিদ্যুৎসংকটেই স্বতঃপ্রকাশ। এই বছর চাই অর্থনীতির ডিগ্রি, দর্শনবিদ্যার নহে। দার্শনিকেরা এ-বছর নিছকই বেকারদের সংখ্যাৱ্ধি ঘটাইবে।

সংক্ষেপে ইহাই নন্দলালের উপাখ্যান। কিন্তু একা নন্দলালের কি? আমাদের পূর্ববর্তী অনুচ্ছেদটিই তো বুজুঁয়া, তথাকথিত গণতান্ত্রিক, শিক্ষাব্যবস্থার সঙ্গে নন্দলালের দুর্দশার সমান্তর খুঁজিয়া পাইয়াছে।—শিক্ষা যেখানে আত্মবিকাশ বা আত্মপ্রকাশের সহায়ক নহে, সেখানে, বলাই বাহুল্য, এইরূপ গোলযোগ হামেশা ও চরদম দেখা দিলে। কিন্তু মুশকিল এইখানে যে সমালোচনাটি হইবে কোন্ ভাষায়, কী ভাবে? অসংগতিব উন্মোচন ঘটিবে কী ভাবে? একটা উপায় অবশ্য আছে, ঈশপের ভাষা, ইথিওপিয়ান যে-দাস এককালে গ্রীক মুক্তপুরুষদের নন্দনদের যে-ভাষায় কান্ডুতান শিখাইত। যে-ভাষায় এককালে লাক্তান তঁাহার আমলের তালগোলপাকানো সমাজকে আক্রমণ করিয়াছিলেন।

কিন্তু বাপু বাছা করিয়া ডাকিয়া বলিলেও বক্তব্য যদি তেমন মুখরোচক না-ঠেকে, তো শুনিবে কে? যদি অবশ্য হাস্যরসের মোড়কে বাঁধিয়া দেয়া যায়, তবে হয়তো শ্রোতার অভাব ঘটিবে না। এইভাবেই পুরোহিতেরা ইচ্ছা দেন নিজের কাজে, হইয়া ওঠেন বিদুষক বাচস্পতি। তঁদেরা তো এক অর্থে পদচূত পুরোহিতই অথবা ভবিষ্যতের পুরোহিত।

পরিবেশ বা পরিস্থিতি যখন উত্তট, অসংগত, কিন্তুত-কিমাঙ্কার, তখন ইহারই মধ্যে মোক্ষম চপেটাতটি কষাইতে

পারে এমন লোক, যাহার উত্তরবলিতা আমাদের সহজে বুদ্ধিতে দেয় না মানবকটির আসল অতিপ্রায়টি কী। এই জন্যই এই পরিবেশ স্বভাবতই দাবি করে দাঙ অথবা ভবদুলালের উপস্থিতি—এমনকী ইহাদের লালনও করে। কে ইহার? পাগল, না সেয়ানা? বেকুবের বেহদ্দ, না চান্দাকিতে চিকচিকান চৌকশ? মিচকে, ফাজিল, ইয়াকি'বাগীশ? ইহাদের যথার্থ সংজ্ঞা কী হইবে, ভাবিয়া-ভাবিয়া হবু-গবু সবাই কুপোকাৎ, অথবা চিৎপাত। এই যে ইহার সহজে আত্মপরিচয় দিতে চাহে না—যেমন ধরা মাটিক মহামান্য সম্রাট পঞ্চম জর্জের প্রতিনিধি বড়োলাট বাহাদুর অনুমোদিত ছাড়পত্রের দরখাস্তে দিতে হয় ইহা কেমনতর তেরালি? সেখানে বেশ তো বলিতে হইত নাম, পিতার নাম, ধাম, জাতীয়তা, পেশা, গাত্রবর্ণ, অক্ষিতারকার বর্ণ, কেশবর্ণিমা, বিবাহিত কি না—চটখোত্রী কয়টি, অথবা শনাক্তীকরণের ইহা ছাড়াও আব-কোনো বিশেষ চিহ্ন বিদ্যমান কি না ইত্যাদি সাতকাহন। মুশকিল বাধে তখন, যখন এতসব খুঁটিনাটি জানিবার পরেও ইহাদের ঠিক স্পষ্ট করিয়া চেনা যায় না। আর তাহার কারণ তো আর কিছুই নয়, ইহাদের এট রহস্যময় (কিংবা আসলে হয়তো তেমন ধাঁধা-জাপানোও নহে) উত্তরবলিতা ইহার কি রসিক পুরুষ? সোডার মতন কেবলই গুণ্ডগুণ করিয়া ইহাদের মধ্য হইতে হাস্যরসের ফোয়ারা ছুটিতেছে? না কি ইহার দৃষ্টি কাতর, শোকে মোহমান? বেকাক লোকে সম্ভবত বুদ্ধিবে না 'কেউ-বা বুঝে পুরোপরি কেউ বা বুঝে আধা,' তবে প্রস্তুতি শেষ অব্দি সোজাসুজি এইখানেই আসিয়া দাঁড়ায়—কে ইহা—ভাঁড়, না পুরোহিত?

একদা মাক্স'পত্ৰী (অধুনা মুক্তচিত্তার ধনজাহারী) পান্লে লেশেক কোওয়াকোড্গিক আদ্যোপান্ত বখিয়া সাইবার আগে এই বিষয়ে মন্তব্য করিয়াছিলেন। দাঙুর বা ভবদুলালের পাগলামি—বা বোকামিটাই—একটা জীবনদর্শন, জীবনকে দেখিবার উপভোগ করিবার উপায়। কোওয়াকোড্গিক বলেন:

ভাঁড় বলে তাহাকেই, উক্ত সমাজে যাহার আনানোমা ও মাখামাখি, অথচ ভৎসেও যে উহার অংশ নহে, সে [বরং] সেই সমাজের সবাইকেই নান্না তিত্তকমায় কথা

গুনায়। সে যদি এই সমাজের অংশ হইত, তবে তাহার পক্ষে এ-কার্য সম্ভব হইত না; তাহা হইলে সে নেহাৎই বৈঠকখানার [বা চণ্ডীমন্তপের] সেই বাড়িটিতে পর্য-বসিত হইত যে কেবলই পরনিন্দা করে, লোকের ছী-ছি কলেক্কারির তিল-কে খিশদ করিয়া তাল করিয়া গুনায়। ভাঁড়কে একপাশে সরিয়া দাঁড়াইতে হইবে, তথাকথিত সুষ্ঠু সমাজকে বাহির হইতে অবলোকন করিতে হইবে, যাহাতে সে সব সাক্ষী-সাবুদ অপ্রমাণ করিতে পারে, যাহাতে সে চরম বিধান সে আসলে বরণ না-বিধান তাহা দেখাইতে পারে। সেইসঙ্গে তাহাকে কিন্তু এই সূতাম সনাত্তেই ধূনাঘুরি করিতে হইবে যাহাতে সে ইহার স্বণীয় ধেনুগুলিকে জানিতে পারে, এবং সুযোগ পাটলেই যাহাতে অশ্লবিসম কথাগুলি শুনাইয়া দিতে পারে।...ভাঁড়দের দর্শনই হইল যাহাকে সমাজ অকাটা বা সুনিশ্চিত বিধান বলিয়া ডাবিয়া গিয়াছে, তাহার সম্বন্ধে সন্দেহ খোঁচাইয়া তোলা, চাক্ষুষ অভিজ্ঞতায় যাহাকে প্রমাণিত করিয়াছে বলিয়া প্রতীয়মান হয়, তাহার অন্তর্গত অসংগতিগুলিকেই সে উদ্ঘাটিত করে, যাহাকে কাণ্ডজ্ঞান বলিয়া আপাত চোখে দেখা যায় তাহাকে উপহাস করাই তাহার উদ্দেশ্য আর [এই ভাবেই] সে উত্তরের মধ্যে আবিষ্কার করিয়া বসে সত্যকে।

অর্থাৎ, ইয়ান কোট যেমন বলেন, ভাঁড়ামি একটি জীবন-দর্শন, এবং সেই সঙ্গে একটি জীবিকাও। আর এইভাবেই সে আমাদের দৈনন্দিন কাজকর্মের মধ্যে আবিষ্কার করিয়া বসে উত্তরকে, কিন্তুকে, কিমাকারকে। ইহারই অপর পৃষ্ঠে রহিয়াছে পুরোহিত, সে সর্বনাশ দেখিয়া কাদিয়া উঠেন, অন্য-কেও সে শোকাহত বা গুস্তিত বা আতঙ্কগ্রস্ত করিয়া তুলিতে চায়, লাজন করিতে চায় পুরাতন বাঁচনরীতি। কিন্তু দ্বন্দ্ব পুনরাবর্তি ইতিহাসের বৈশিষ্ট্য নহে, যাহা শোকাভিক, তাহা দ্বিতীয় আবির্ভাবে হইয়া ওঠে প্রহসন—এবং তৃতীয় বায়ে তাহাও সে হয় না—হইয়া ওঠে নেহাৎই কিন্তুত। তখন ধাক্কা, লাঞ্চে, চিৎপটাং চমকপ্রদ দার্শনিক চারিঘা অর্জন করিয়া বসে।

ভাঁড় পায়ের তলা হইতে গুজ মাটি—অথবা শূন্য দোদুল্য-মান দড়িদড়া—চমৎকার হাতসাক্ষাই করিয়া সরাইয়া দেয়। পুরোহিত এই ষোড়শ্যমান দড়িদড়া এতই পছন্দ করে যে উহা দ্বারা শত্ৰুসমর্থ জাল বানাইয়া আমাদের আটকাইয়া রাখিতে চাহে—অথবা চাহে যে চিৎপটাং পড়িলেও ঐ জাল যেন আমাদের রক্ষা করে। অস্তিত্ব বিশ্বাস করাইতে চায় যে উহাই আমাদের রক্ষা করিবে। একজন হো-হো করিয়া হাসে, অট্টহাসি যদি নাও হয় খিগ্ধখিল। কখনো-কখনো এমনকী হাসির ছলে উৎসাহ করিয়া দেয় দীর্ঘায়িত শব্দ ঘর্ষণপূর্ণ, অপরিজন বক্তৃতা করে কতোয়া দেয়, বুঝাইতে চায় কেন বর্তমান অবস্থা বজায় রাখা উচিত অথবা কেন কোন বদমায়েশকে অঁতুঘরে নুন খাওয়াইয়া মারিয়া ফেলা উচিত ছিল।

ভাঁড়ের কাজকরবার কালে উপস্থিত বুদ্ধিতে, উদ্ভাবনী শক্তির নৈপুণ্যে, উপহাসে পরিহাসে। তাহাদের ভাষায় হেঁয়ালি থাকে, তবে তাহা পুরাপুরি দুর্বোধ্যও নয়। কখনো-বা তাহার অবস্থায় গুট পাকায়, পাঁচ কষায়, কথায় কথা কাটে, ফন্দি খাটে; কথায় তাহাদের সহিত আঁটিয়া উঠিবার জো নাই, আর কথা—সে কি সহজে খামিতে চায় না কি—‘ছুটিলে কথা খামায় কে’—এবং কাটা ঘায়ে নুন ছিটায়। সেই-যে নিপ্পনি কবি শিন্‌কেচি তাকাহাসি বলিয়াছিলেন, সম্ভবত ভাঁড়দের সাতকাহন বিচার করিবার আগে সেই কথাগুলি সমরণ করিয়া লওয়া ভালো :

আমি তোমার কথাগুলিকে
নিছক কথা বলিয়া ধরি না।
যোটেই না।

আমি শুধু শুনি
তোমাকে কথা বলায় কে—অথবা কী—
সে যাহাই হোক না কেন
আমি শুধু তাহাকেই শুনি।

মোক্ষম কথাই বলিয়াছেন তাকাহাসি। শুনিতে যদি হয়
তো শোনা উচিত, সে-কোন ভাগিদ, অবস্থা, পরিস্থিতি কাউকে

দিয়া কথা বলাইয়া নয়। কথা এবং তাহার অভিনিহিত তাৎ-
পর্য—ইহা লইয়া বিস্তর ঘোরপ্যাচ তো আছেই। যাহা আপাত
কর্ণে অর্থহীন প্রলাপ বা নিরর্থক বকবকানি বলিয়া মনে
হইতে পারিত, তাহাই হইয়া ওঠে জ্বল করিবার ফসি, নাকাল
করিবার ফিকির, শান দেয়া বকবকে চকচকে ধারালো অস্ত্র।
কথাতেই কথার প্যাচ কাটিতে হয়। কিংবা ছবিতেও, যেমন
করিয়াছিলেন আর্ম্যানির ডিলহেমস বৃশ, ছবি ও ছড়া দুয়োতেই
খিনি একযোগে ষাঁড়ের চকুটিতে তীর বিঁধাইয়াছিলেন।
ক্রিস্টিয়ান মোর্গেনস্টেন (হয়তো সুকুমার রায় প্রসঙ্গে
তাঁহার নাম মনে পড়া অযৌক্তিক নহে, বিশেষত তাঁহার
ফিঙ্গে ও ফাজিল কবিতাগুলি যদি মনে থাকে) সেই জন্যই
বলিয়াছিলেন :

Our language is the most bourgeois thing
about us ; to strip off the bourgeois conven-
tions in which we have taken refuge is the
most urgent task of the future.

ভাবীকালের এই জরুরি কর্মটি সম্পাদন করিতে পারে
কেবল ষাঁড়েরাই। আর এই কর্মই সম্পাদন করিয়াছিলেন
সুকুমার রায়, তাঁহার 'ভাবুকসভা'য় এবং 'শব্দকল্পদ্রুম'ে।

২

কে তবে সুকুমার রায়কে দিয়া কথা বলাইয়া লইয়াছিল ?
ইহা বুঝিতে পারিলেই বোধকরি আমরা বুঝিতে পারিব কী
কথা তিনি বলিতে চাহিয়াছিলেন, এবং কোন্ ভাষায়। অ্যালিস-
কে লাল রানী গায়ে পড়িয়া পরামর্শ দিয়াছিল : 'Take care
of the sense, and the sounds will take care of
themselves'। সুকুমার রায়ের ভাষার খেলা আসলে এই
'sense'—এরই স্বর লইবার চেষ্টা—যদি ইহা নন-সেন্স শোনায
তো এই ধ্বনি, বলাই বাহুল্য, উঠিয়া আসিয়াছিল সামাজিক
নানাবিধ অসংগতির প্রতিবিধানের তাগিদ হইতে।

বুর্জোয়া শিক্ষাব্যবস্থা একটা ধাপে টালাইবার সমস্ত প্রয়াস
করিয়াছিল : 'লেখাপড়া করে যে / গাড়ি-ঘোড়া চড়ে সে।' যেহেতু
ফিউড্যাল যুগে গাড়িঘোড়া চড়িবার অধিকার আসিত অমসক্কে,
তৎকালের সপ্রভাব বন্ধুতার, অভাব বুর্জোয়া জিগির গোড়ায়

বোধ হইয়াছিল প্রায় বৈদগ্ধিক। এবং উপনিবেশিক ভারতবর্ষে
যখন ইহারই পরিমার্জিত উপনিবেশিক সংস্করণ লেটাইয়া দেয়া
হইয়াছিল, তখন কর্তাদের অভিপ্রায় ছিল—না, গাড়ি-ঘোড়া
চড়িবার সুযোগ ততটা করিয়া দেয়া নয়—বরং কন্ডেক্টার
বেল্ট হইতে কেরানির পর কেরানি নিগত করা, শৌখিন
ভাষায় বাহাদুরের বলা হইত রাইটার, লেখক (তাঁহাদের জন্য
একটি ডবনও তৈরি করা হইয়াছিল, সেটি এখনও বহাল
তব্বিতে আছে), এবং মাছিয়ারাদেরই ছিল যারপরনাই
সমাদর। আর এই বিখ্যাত লেখাপড়া করিবার সুযোগও কি
সকলে পাইত ? বিবিধ ওয়ারি সম্বন্ধে ষাঁহার ওল্লুকিবহাণ,
তাঁহারাই সম্যক অবগত অ'ছেন সে-কোন্ শ্রেণীর লোক এই
লেখাপড়া করিবার সুযোগ পাইয়াছিল। তৎসত্ত্বেও, ছেঁড়া কাঁথা
ও অতুল ঐশ্বর্যের ধাপাটি চালু করিবার সুবিধা আছে বিস্তর।
যদি তোমার মেধা, অধ্যবসায়, ধৈর্য, অক্লান্ত পরিশ্রম করিবার
ক্ষমতা ইত্যাদি বিবিধ চারিত্রিক গুণপনা থাকে, তবে তুমি পরি-
বেশের প্রতিকূলতা জয় করিতে পারিবে। না-পারিলে বুঝিতে
হইবে তোমার মনের গড়নেই কোথাও বিষম গোলযোগ ঘটিয়া
গিয়াছিল, তাই তুমি গ্রীষ্মকু অমুকের পুত্র নিতান্তই চামচিকা
হইয়াছ, তোমার আর কী করিয়া পাখিব উন্নতি হইবে, বলো।
তোমানুই স্বভাবদোষে এইরূপ ঘটিল, নয়তো পদ্ধতি বা ব্যবস্থায়
তো কোনো ফাঁকি ছিল না। এই সর্বরোগহর শিক্ষা-
ব্যবস্থার আরকটুকু গলাধঃকরণ করাইবার জন্য, ইহার গুণপনা
ব্যাখ্যান করিয়া কত যে কেতাব নিঃপাঠ্য, বা শিশুর মতো সরল
শাদাসিধা বয়স্কদের পাঠ্য—রচিত হইয়াছিল, তাহার ইয়ত্তা
নাই। বিলাতে এইরূপ ডজন-ডজন বই ছিল। এবং সাহেবদের অন-
করণ—কে না জানে—এতদেশীয় মহাজনগণের পরম আরাধ্য।
এই অবস্থায় একটি খতিয়ান প্রস্তুত করা যাক—স্মৃতি বা গ্রন্থ-
পঞ্জিকে বেশি না-ঘাঁটাইয়াই, ধরুন এই শতাব্দীর গোড়া হইতে
খ্রীষ্টীয় মহাদুর্ভিক্ষ অন্নি। দক্ষিণাঙ্গন মিত্রমজুমদার রচনা করিয়া-
ছিলেন 'চাক ও হার' (১৯১২), 'ফাল্ট' বয়' (১৯২৭), 'লাল্ট বয়'
(১৯২৭), 'উৎপল ও রবি' (১৯২৮), 'কিশোরদেব মন' (১৯৩৩) ;
মোক্ষনাথ সরকার 'মোহনলাল' (১৯১৪ ?) ; যোগেশচন্দ্র
বন্দ্যোপাধ্যায় 'পুরুষ' (১৯২৬), 'মস্ট' (১৯২৬), 'মান্নের
বুকে' (১৯২৬) ; নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত 'বিদ্রোহী বালক' (১৯৩৪) ;

সুখাংশ দাশগুপ্ত ‘পুরুষের প্রতিযোগিতা’ (১৯৩৮ ?) ; নীহাররঞ্জন গুপ্ত ‘রাজকুমার’ (১৯৩৮) ; ‘শঙ্কর’ (১৯৪০ ?) ; দীনেশ মুখোপাধ্যায় ‘দুঃখজরীর জন্মযাত্রা’ (১৯৪০), শচীন্দ্র মজুমদার ‘হারানো দিন’ (১৯৪১) ইত্যাদি। তালিকা আরো বাড়ানো যায়, তবে প্রয়োজন নাই। এই বইগুলির মধ্যে প্রধানত যে সমাজতত্ত্ব প্রকাশিত হয়, তাহার বিপরীত চিত্র অবশ্য চল্লিশের যুগেই ফুটিতে শুরু করিবে। রজত সেনের ‘মাকড়শা’ (১৯৪৫) পুরাপুরি অন্য চিত্র তুলিয়া ধরিবে। অরূপ, ওরফে স্বামী প্রেমধনানন্দর ‘জ্যোত ত্বন্তের দল’ (১৯৪৪) আরো একটি কৌতূহলোদ্দীপক চিত্র রচনা করিবেন। আর যোগেন্দ্রনাথ মিত্রর ‘ভোম্বোল সর্দার’ (১৯৩৭-৭৬), ‘মধুমতীর বাঁকে’ (১৯৪৪), ‘বন্দী কিশোর’ (১৯৪৮) ও ‘রক্তমেঘ’ (১৯৪৭) এমন জগতের সজ্ঞান দিবে যেখানে বালকগণ অর্থাভাবে বা দারিদ্র্য হেতু পড়িবারই সুযোগ পায় না (যেমনটি দেখিয়াছিলাম মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘মাটির ছেলে’ উপন্যাসে, যাহা ‘মৌচাক’ ধারাবাহিক প্রকাশিত হইয়াছিল ১৩৪৯ সালে)—অথবা গাঁ ছাড়িয়া টাটানগরে শিক্ষা শ্রমিক হইবার উদ্দেশ্যে পলায়ন করে, অথবা রসিদ আলি দিবসে পুলিশের গোলাগুলির মুখোমুখি আসিয়া দাঁড়ায়। কিন্তু সেইসব বই সম্বন্ধে আলোচনা করিবার জন্য এই নিবন্ধের অবতারণা নয়। আমরা শুধু মোটামুটি ভাবে বাংলা শিশুসাহিত্যের একটি ধারার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে চাহিতেছি—সুকুমার রায়কে যে-ধারার মধ্যে কল্পনা করিতে পারিলে আমরা ভালো করিব।

‘সন্দেহ’ পত্রিকাকে কেহ-কেহ বাংলা শিশুসাহিত্যের স্বর্ণ-যুগ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। বস্তুত, ‘মৌচাক’, ‘রামধনু’ বা আরো পরবর্তীকালে কামাক্ষীপ্রসাদ-দেবীপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘রংমশালের’ সহিত ‘সন্দেহ’র চারিত্রিক পার্থক্য স্পষ্টই চোখে পড়ে। কিন্তু সুকুমার রায়ের সমস্ত লেখা তো কেবল ‘সন্দেহ’ই বাহির হয় নাই—যেমন ‘ডাবকসভা’ বাহির হইয়াছিল ‘প্রবাসী’তে, ১৩২৯-এ ; তাছাড়া কোনো রচনা প্রকাশিত হইয়াছে মরণোত্তর,—যেমন ‘চলতিচকরি’, ‘বিচিত্রা’র (আশ্বিন, ১৩৩৪)।

আমরা যে উপরে এলোমেলো, অসংলগ্ন গ্রন্থপঞ্জি প্রণয়ন করিয়াছি, তাহার পিছনে কী অভিপ্রায় কাজ করিয়াছে, তাহা

আমরা পূর্বেই ইঙ্গিত করিয়াছি। অর্থাৎ বাংলা শিশু-সাহিত্যের প্রধান ধারাটির মধ্যে সুকুমার রায়ের স্থান কোথায়, তাহাই আবিষ্কার করিবার চেষ্টা করার জন্য ঐ গ্রন্থপঞ্জির অবতারণা। কী ছিল এই বইগুলিতে ? দক্ষিণারঞ্জন শিক্ষাব্যবস্থার গুণকীর্তন করিয়াছেন ‘চাক ও হার’তে ; ছেঁড়া কাঁথার শান্নিত বালককে তোড়ায় বাঁধিয়া দিয়াছেন সাধু কতা ও সাকল্যের স্বপ্ন। দুঃখী চাষীর ছেলে হার ভালো করিয়া পড়া করে, বৃত্তি পায়, মেডেল পায়, উত্তরোত্তর তাহার উন্নতি হইবে, এই ইঙ্গিতেই কাহিনীর পরিসমাপ্তি। পক্ষান্তরে, আসৌ পড়া করে না চাক। জমিদারের দুলাল, বড়োলোকে দেখায়, চালিয়াড়ি করে, দেমাকে মাটিতে প্রায় আকরিকভাবেই পা পড়িতে চায় না, কেবলই দুট্টামিতে মন, ইয়ারবকশি জুটিয়াছে যত রাজার ত্যাগতত্ত্বলি, তাহাদের কেহ পোছেও না, বরং শেষটায় তাহাদের মাথায় গাধার টুপি পরাইয়া দেয়া হয়। বোঝা যায়, তাহারা অচিরেই পুরাপুরি গোপালয় যাইবে। তিক এইমতো দেখা যায় যোগীন্দ্রনাথ সরকারের ‘মোহনলাল’ উপন্যাসে। যাহারা পড়া-শুনা করে না তাহারা বখিরা যায়, শেষটায় থানা পুলিশ হে-হে-রৈ-রৈ কাড়। ‘দুঃখজরীর জন্মযাত্রা’ উপন্যাসে দুঃখিনী মায়ের আঁচলের নিধি, দারিদ্র্য নিপীড়ন নির্যাতন সহ্য করিয়া কেবল মন দিয়া পড়ে, এবং অবশেষে ডেপুটি সাহেব হইয়া ফিরিয়া আসে দেশে, অতএব ‘ওরে তোরা জন্মধনি কর’। ডানপিটে ছেলে, দুর্ভাগ, বিচ্ছু—অকস্মাৎ হাদ্য পরিবর্তনের ফলে তাহার সুমতি আসে (যেমন দেখাইয়াছেন যোগেন্দ্রনাথ রায় ‘শরতাবের সুমতি’ গ্রন্থে, ১৯৩৯)। যোগেন্দ্রনাথ গুপ্ত অথবা যোগেন্দ্রচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের উদাহৃত কেতাবগুলিও এইরূপ সাবধান-করা কাহিনী, অথবা আদর্শ শিক্ষারতী বালকের স্থিরচিত্র। কী শিক্ষা, কেন শিক্ষা, কেমনতর শিক্ষা এ সম্বন্ধে এইসব কেতাবে কোনো প্রশ্ন নাই। দক্ষিণারঞ্জনর ‘চাক ও হার’তে রচনার ভঙ্গি ছিল মৌকিক কথাসাহিত্যের, ধরনটা প্রায় রূপকথার,—অন্যরা, ছবছ নব্ব বটে, তবে এই রূপকথাই শুনাইয়াছেন—কেননা লেখাপড়ার কুশমত্রে কেহ ডেপুটি হয়, ঐ মন্ত্র না আওড়াইলে অন্যদের রসাতলে ডুবাঁড়ি হয়। পরে অবশ্য আরো একটি ছক রচিত হইয়াছিল ; তাহাতে ফুটাইয়া তুলি হইয়াছিল বিলাতি পাবলিক স্কুলের আদর্শ (যাহা বস্তুত প্রাই-

ডেট ও এক্সক্লুসিভ কুলই—ভাষাতে পড়িতে পারেন অবাহরলাজ নেনহরু অথবা মনসুর আজি খান পাভোদিরাই)। টমাস হিউজের 'টম ব্রাউন' হইতে শুরু করিয়া পি. জি. উড্‌হাউসের আইক ও স্মিথের (স্মিথের নামের বানান Psmith—পি অনুজ) কাহিনীপর্যায় : 'বয়েজ ওউন পেগার' বা ঐজাতীয় সাময়িকপত্রগুলি যাহা পরমোৎসাহে ছাপিত। বেশি বলিবার প্রয়োজন নাই, শুধু এটুকু উল্লেখ করিলেই চলে যে সুখাংশ দাশগুপ্তের 'পুরস্কার প্রতিযোগিতা' বা শচীন্দ্র মজুমদারের 'হারানো দিন' এইজাতীয় রচনার চমৎকার নিদর্শন। পূর্বেই বলিয়াছি, অবস্থার কিঞ্চিৎ বদলও হইতেছিল—মানিক বাঙ্গা-পাধ্যায়, শগেন্দ্রনাথ মিত্র, রত্ন সেন (অথবা শুদ্ধসত্ত্ব বসুর 'পতীর ভেতরে' ১৯৪৭) প্রমুখের রচনা ঠিক এই স্বর্ণটিকে, এই রূপকথাটিকে, পুরাপুরি বিকাইতে চাহে নাই। এমনকী দক্ষিণারজনেরও কোনো-কোনো রচনায় অস্বস্তির ভাব ফুটিয়া উঠিতেছিল।

সুকুমার রায়ের আগে-পরে এই যে বাংলা শিশুসাহিত্যের চিত্র, ইহাকে মনে রাখিলেই সুকুমার রায়ের ইচ্ছার ছেলেদের গল্পগুলি অথবা নাটকগুলির মর্মার্থ অনুধাবন করা আমাদের পক্ষে সহজ হইবে। 'ঝালাপালা' বা 'চলচিৎচকরি'তে তিনি গুলিয়া দেখান কেমনতর শিক্ষা, কেন এই শিক্ষা বা কাহাদের অন্য শিক্ষা। তাঁহার কুজের পণ্ডিতমশাই জমিদারের রূপা ও অনুগ্রহ দোড় করিবার জন্য প্রত্যাহ ধরনা দেন, তোষামোদ করেন—যেমন ধরুন কোনো পণ্ডিত তাঁহার বই উৎসর্গ করেন প্রধান মন্ত্রী, অথবা শিক্ষাসচিব, নিদেন ভি. পি. আইকে। এই কুলের ছাত্র কেণ্টার পক্ষেই বলা সম্ভব 'লেখাপড়া করে ছেই/ পাড়িচাপা পড়ে সেই'। পড়া মানেই মূখস্থ বিদ্যা, এবং কী মূখস্থ করিতে হইবে, না, 'আই গো আপ, ইউ গো ডাউন', বাহার প্রকৃত অর্থ পণ্ডিতমশাই বলিয়া দেন :

'আই'—'আই' কি না চক্ষুঃ, 'গো'—গয়ে ওকার গো—
গৌ গাধী গাধাঃ, ইত্যমরঃ, 'আপ্' কি না আপঃ সজিলং
বারি অর্থাৎ জল—গরুর চক্ষে জল, অর্থাৎ কি না
গরু কাঁদিতেছে। কেন কাঁদিতেছে? না 'উই গো
ডাউন', কি না 'উই' অর্থাৎ যাক বলে উইপোকা—'গো-

ডাউন' অর্থাৎ ওদোমথানা—ওদোমঘরে উই ধরে আর
কিছু রাখলে না, তাই না দেখে, 'আই গো আপ'-গরু
কেবলি কাঁদিতেছে।

এই ব্যাখ্যা শুনিয়া ঘটিরামের 'বিকট হাস্য'—সুকুমার রায়
জানান। ঠিক এইরূপই বলেন 'চলচিৎচকরি'তে শ্রীখণ্ডদেব, যিনি
আধুনিক 'মেটাসাইকোলজিক্যাল প্রিন্সিপল্‌স' অনুসারে শিক্ষা
দিয়া থাকেন, যাহার আশ্রমের বৈজ্ঞানিক প্রণালী হইল 'প্রাক্কুরে-
টেড সাইকো-খীসিস অব ফোনোটিক ফর্ম্‌স', যাহার দৃষ্টান্ত
তিসাবে তিনি গোরু দোহন করেন :

গো, রু। 'গো' মানে কী? 'গোয়গ'পত্ত্বাক'বজু-
দিওনেগ্রঘ্নিভূজলে', গো মানে গরু, গো মানে দিক, গো
মানে ভু—পৃথিবী, গো মানে স্বর্গ, গো মানে কত কী।
সুতরাং এটা সাধন করলে গো বললেই মনে হবে পৃথিবী,
আকাশ, চন্দ্র, সূর্য, ব্রহ্মাণ্ড। 'রু' মানে কী? 'রুব রাব
রুত রোদন' কর্ণে রৌতি কিমপিশনৈবচিহ্নং', 'রু' মানে
শব্দ। এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের অব্যক্ত মর্মর পশ্চ বিখ্যের সমস্ত
'সুখ দুঃখ ক্রন্দন সব ঘুরতে ঘুরতে ছন্দ ছন্দে বেজে
উঠে—মিউজিক অন্ট দি ফ্রীয়াস'—দেখুন একটা
সামান্য শব্দ দোহন ক'রে কী অপূর্ব রস পাওয়া যাবে।

স্বভাবতই এহেন সুন্দর শিক্ষাব্যবস্থায় উত্তীর্ণ হইলে, সবাই
না-হোক, কারু-কারু মামাতো ভাই গবমেণ্ট চাকরি পায়।
তবে সে-চাকরি বজায় রাখা দারুণ কঠিন কাম। কেননা
মামাতো ভাইয়ের পিশতৃতো ভাই যদি জুলুমমও কোনো
কালোয়াতি গান শোনে, বাহার বয়ান এইরূপ :

হায়রে সোনার ভারত দুর্দশাগ্রস্ত হইল

অবসাদ হিমে ডুবিয়ে ডুবিয়ে ধূলার পতিত হইল

যে দেশের প্রেষ্ঠতার এতসব ভূরি ভূরি রূপাণ বর্তমান

আজকাল তাকেই কিনা—সব অবজ্ঞা করিতেছে—

এবং দেখাচ্ছে সবাই মর্তমান

একাধা সেই ভিরিণ কোটি আটানকাই লক্ষ

সাড়ে চোদ্দ হাজার মাতৃভক্ত ভারত সন্তান

সহ্য হবে না হবে না তাদের হৃদয়ে
সবাই জাগো জাগো উঠে পড়ে লাগো
দেশোদ্ধারে ব্রতী হও হে !

তবে, গবর্নমেন্ট বাহাদুর এমনই জনমানস তৈরি বসিয়েছেন যে
ইহা শুনিবামাত্র কেহ আঁকাইয়া উঠিয়া বলিয়া ওঠে : ‘এই
সিডিশাস !’ তার ইহা শুনিয়া পাণ্ডিত মহাশয় তড়াক কবিত্তা
জাফাইয়া ওঠেন :

পণ্ডিত । অ্যা, কী বললে ? পাণ্ডিত্যসূচক ? অ্যা ?
খোঁটুবায়া । তবেই । সিডিশাস গান শুধিস কেন বে ?
তুলিলাম । জানিস, আমার সামান্যে তাই গবর্নমেন্টের
চাকরি কবে ।

খোঁটুবায়া । হ্যাঁবে, গুর সামান্যে ড ইন্সপেক্‌টর বিমোচন
কেন রে ?

এই যখন অবস্থা, দেশোদ্ধার গুপ্ত তখনই সম্ভব, যদি বাবুগাম
সাপড়ে কোনোমতে গবর্নমেন্টের দাঁত-নখ-শিং-চুণ্টাশ করিবাব
ক্ষমতা বিমোচন করিয়া দিয়া রেকবিতে সাজাইয়া শুভাইয়া ফর-
মায়েশ মাফিক স্বরাজ আনিয়া হাতে তুলিয়া দেয় । গান্ধী এবং
তাহার চেলারা পরে যেমনতর স্বরাজ চাহিবেন পোলটেবিলেব
বৈঠকে । অথবা যদি ব্যাঙ্গশব্দকে পিঞ্জরের মধ্যে রাখিয়া
উপর হইতে দু-নলা বন্দুক আনিয়া হাতে তুলিয়া দেয়, তবেই
গবর্নমেন্টের সহিত যৎকিঞ্চিৎ মোকাবিলা করা যায় । কিন্তু
ঐরাপ ফরমায়েশ মাফিক পরিবেশ যতক্ষণ-না স্থিতি হয়,
ততক্ষণ ‘আপনারা যেখানে বলেন—কেন্দ্রগত নিবিশেষণ,
আমরা সেখানে বলি—কেন্দ্রগত নিবিশেষণ’, কেননা ‘একটা
কেন্দ্র চাই তো’ ।

কেন্দ্র না-থাকিলেই সর্বনাশ । স্থিতিতে ডেজাল পাড়বেই—
এবং মুখ দিয়া ট্যাংকো বাহির হইবে না, আর সেই ডেজাল
পাঁজাইয়া উঠিয়া ক্রমাগত তেলিয়া-তেলিয়া উপর দিকে উঠিতে
চাহিবে, কিন্তু উঠিতে পারিবে না, অনবরত গুরাইতে থাকিবে ।
এই অবস্থায় কেহ যদি ঘটিরাযের মতো বিকট হাস্য না-করে,
এবং ভবদুলালের মতো কী-যেন-কী হয়, তবে সে-ই শুধু শুনিতে

পাইবে, ওহা গুপ্ত আসল কথাটি : ‘শেক দি বট্‌ল্‌ ! শেক
দি বট্‌ল্‌ !’

সুপ্‌রমার ব্যয়েব রচনায় এট বোতলডলাই খুব কবিত্তা
ঝাঁকনো হইয়াছিল । সাধাবলত এই ঝাঁকানি, ধাক্কা, অথবা
ল্যাং কমান ওঁড়েন হ ।

৩

টিল অয়লেনডিপগেল হিনো ফাজিল ছয়ছড়া
মাড়ায় ব উজ্জল পায়ের এ-পাড়া সেই পাড়া ।
পুরুষ এবং কোতোয়ালে দোস্তি গলায়-গলায়—
পাঁচজনকে রোস্তি স্বামিমে সমাজ থারাই চালায়—
টিল অয়লেনডিপগেল বাজায় তাদের নামে কাড়া—
হা-রে-রে-রে ডা-ডা ।

টিল অয়লেনডিপগেল ছিলো প্রাক্‌নাগানো সং,
এই এখানে ঐ ওখানে, কতই যে তার চং ।
সাক্ষীসাবুদ সমেত যত পাড়াল গাতকর
টিলেব কাছ নাস্তানাবুদ—এটাই জোর খবর ।
টিল অয়লেনডিপগেল তাদের ফাঁস করে ভড়ং-
দেশবিদেশে ঘটা বাড়ে : চং হড়া চং চং !

টিল অয়লেনডিপগেল (ইংলেজ সাহেবরা তাহাকে আ’ ন
করিয়া লইয়া এনে টিল আউলদাস)—এই ছোকরাকে লইয়া সেই
মোড়শ শতাব্দী হইতে বর্তমানে গল্পকাহিনী ছড়া-গাঁথা-পাঁচালি
বহি ত হইয়াছে তাহার হয়ত নাই । তাহাকে লইয়াই রিখড স্ট্রাউস
তাহার সিংহাসনিক বাবা ‘টিল অয়লেনডিপগেলের হৈ-ল্‌লেড’
(টিল অয়লেনডিপগেল স্‌ লুটিটেগে স্ট্রাইশে) রচনা করিয়াছেন,
এমিল নিকোলাউস ফন রেজ্‌নিকেক রচনা করিয়াছেন তাহার
অপেক্ষা । কে এই টিল ? সে ক্লাউন, সং, ডাঁড়, বিদূষক,
আপদ—লোককে নাস্তানাবুদ কবিত্তা বেড়ায়, মহাত্মানী মহা-
জনদেব জন্ম কবে, আস্ত জার্মানির এ-প্রান্ত হইতে ও-প্রান্ত পযন্ত
সে তোলাপাড় করিয়া তুলিয়াছিল, সে জানিত কমন করিয়া
টান-টান চিকণ দড়ির উপর দিয়া হাঁটিতে হয়, কমন করিয়া
সব ভণ্ডামি, ধাপ্পা, চাটুকানিতা ও স্বার্থপরতার চিহ্ন ফাঁক
করিয়া দিতে হয় । কুটিওলা, মূচি, জ্যোতিষী, দজি, ডাক্তার,

কামার, রসুনিকর, পুরুষ, ছুতোর, কশাই, কল্লাওলা, বিশ্ব-বিদ্যালয়ের অধ্যাপক—এমন-কোনো কাজ বা পেশা নাই যাহাতে এই বহুরূপী ছোকরা হাত দেয় নাই—এমন-কোনো রুজি বা পেশার লোক নাই, যাহাদের সে ফ্যাসাদে ফ্যাগে নাই। প্রায় চালি চ্যাপলিনের ক্ষুদ্র ছদ্মচ্ছাটির মতোই তাহার বিচিত্র কীর্তি-কলাপ, আশ্চর্য্যকার অবিভ্রাম হাস্যকর চেষ্টা। ইহারই সহিত তুলনা করা চলে মোস্তা নাসিরুদ্দিনের, যাহার লীলাভূমি, বিচরণভূমি, ছিল ইরান-তুরান হইতে রুশদেশ অঙ্গি বিস্তৃত। ইহার মরিয়াদ মরে না—তাই যুগে-যুগে তাহাদের নামে নিত্য-নতুন গল্প চালু হইয়া যায়, তাহারা হইয়া ওঠে কিংবদন্তির অমর নায়ক। বস্তুত, এই ধরাধামে তাহারা কখনো সশরীরে আবির্ভূত হইরাছিল কিনা সন্দেহ। বীরবল যদি-বা সত্যই থাকিয়া থাকে, গোপাল ভাঁড় কি কদাপি কৃষ্ণনগরে অথবা অন্য কোথাও ছিলেন? অথচ কে তাঁহাদের বিচিত্র কীর্তি-কলাপের কাহিনী না-জানে? তাঁহাদের সকলেরই পঙ্কতি ছিল বিস্ময়কররূপে একইরকম : ধাক্কা, ল্যাং, চিংপটাং, অথবা ধাড় ধরিসা সজোরে আছড়ানি আর ঝাঁকানি।

ভবদুলাল সত্যই গুলিয়াছিল ফিশফিশ করিয়া কে যেন বলিতেছে : 'শেক দি বটল্। শেক দি বটল্।'

৪

কাকডাল মাঝেই চমকপ্রদ, তাজ্জব-করা, কোনো-কোনোটি অধিকতর। তাহারই একটি হইল সুকুমার রায় ও ইয়ারোস্লাভ হাশেকের জীবৎকাল—একজন জন্মিয়াছিলেন ব্রিটিশ সাম্রাজ্যে, ভারতের ন্যায় উপনিবেশে, অপরজন অস্ট্রী-হাঙ্গেরীয় সাম্রাজ্যে, চেকদেশে—১৮৮৭তে—এবং দুইজনেরই মৃত্যু ১৯২৩। (এখানে অবশ্য জনান্তিকে ফ্রান্স কাফকার কথাও বলা যায়, সাকিন প্রাহা, তারিখ ১৮৮৭-১৯২৪। কাফকার রসিকতা আরো নির্মম, আরো নিষ্ঠুর, তাঁহার রচনার মানুষের মৃত্যু হস্ত অমানুষিক, অথবা গলায় ছুরির কোপ পড়িবার আগে মানুষ আবিষ্কার করে যে সে কুকুরের ন্যায় মরিতেছে। কাফকা তাঁহার দিনপঞ্জিতে তো বলিয়াই গিয়াছিলেন : 'Capitalism is not only a state of the world, but also a state of the soul' এবং তাঁহার রচনার অমানুষিক মৃত্যু-ভঙ্গি আরো ভয়ানক কিন্তু তুচ্ছিকার বিচ্ছিন্নতাবাদী জগতের

দিকে অঙ্গুলিনির্দেশ করে।)

সত্য যে, সুকুমার রায় ও ইয়ারোস্লাভ হাশেকের মধ্যে হাশেকের জীবন তুলনামূলকভাবে বর্ণবহুল : তাঁহার জীবন-কথা লইয়াই একটি রোমাঞ্চকর ও হাস্যমুখর কাহিনী ফাঁদিয়া বসা যায়, এক ফোঁটাও রং চড়াইবার হয়তো দরকার পড়ে না ; কিন্তু তৎসঙ্গেও রায় ও হাশেকের রচনাসাদৃশ্য নেহাৎ উপেক্ষা-যোগ্য নহে। হাশেক যখন 'প্রাণিজগৎ' সাময়িকপত্রটির সম্পাদক, তখন তিনি এমন-সব পণ্ডপক্ষী সম্বন্ধে স্বকপোল-উদ্ভাবিত পরিচিতি লিখিতেন, এই ভূমণ্ডলে যাহাদের অস্তিত্ব নাই ; কিন্তু খোদার উপর এই খোদাকারি সাময়িকপত্রের মালিকেরা মোটেই সহ্য করিতে পারে নাই বলিয়া কিছুদিন পরেই বরখাস্ত হন। সুকুমার রায়ও—না, কোনো 'প্রাণিজগৎ' বা 'জীববিদ্যা'র কাগজে নহে, তবুও—আর্থার কনান ডয়েলের অধ্যাপক চ্যালেঞ্জারের প্যারিডি করিয়া হেশোরাম হুঁশিয়ারের ডায়েরি লিখিয়াছেন—এবং হয়তো এতওয়াড' লিয়ারের স্বচিহ্নিত উদ্ভিদবিদ্যা বা প্রাণিবিদ্যার বইও তাঁহার অগোচর ছিল না—নামগুলির মক্-লাতিন ভঙ্গিমা তাহারই ইঙ্গিতবাহী। তবে তাঁহার খিচুড়ি প্রাণীগণও খোদার উপর খোদাকারির চমকপ্রদ নমুনা—শব্দের তোরঙ্গই শুধু নয়, ছবিরও জোড়কলম এবং সেখানে তিনি বাঘে-গোরকেও একঘাটে জল খাওয়াইতে পেছ-পা হন নাই।

মুণকিল এই যে, এখন বিশ্বসাহিত্যে ইয়ারোস্লাভ হাশেক 'শাবাশ সেপাই শ্বেইক ও যুদ্ধে তাহার পোড়াকপাল' উপন্যাসটির জন্য সমধিক প্রসিদ্ধ। তাঁহার অন্যান্য রচনার সহিত চেষ্টাযাী ভিন্ন অন্য মানুষদের পরিচয় কিঞ্চিৎ স্বল্প। তৎসঙ্গেও যাহারা 'ট্রিগ্গার গাইড' পড়িয়াছেন (তাহার দুই একটি গল্প 'হরবোলা'/দুইতে প্রকাশিত হইয়াছে) তাঁহারাই সুকুমার রায়ের সহিত তাঁহার রচনার বিস্ময়কর সাদৃশ্য লক্ষ্য করিবেন। তাহা ছাড়া হাশেক উদ্ভাবিত শ্বেইকের সহিতও সুকুমার রায়ের নানা চরিত্রের মিল মনে না-পড়িয়া পারে না। বিশেষত ভবদুলাল ('চলচ্চিত্রচকরি') অথবা বিশ্বস্তর ('শব্দকল্পকল্প') কিংবা মিচকে দ্বন্দ্ব ('পাগলা দান্ড') কেদার-রামকানাই-মুন্ডারাম ('খালাপালা') প্রভৃতির টিপ্পনী ও ফোড়ন, আপাত অবাস্তর ও অসংলগ্ন সাত কাহন ফাঁদা ইত্যাদি

শেক দি বটল্ । শেক দি বটল্ ।

ইত্যাদি বিষয়ের মিল কাহার না মনে পড়িবে। আর উচ্চ-পর্যায়ের দার্শনিকতা, ধর্ম, পুণিশ, ধর্মম্বিকরণ, আমলাভক্ত ও একুশে আইন—ইত্যাদি প্রসঙ্গকে তাঁহারা যেভাবে তুলোধূনা করিয়াছেন, তাহাতেও ভাবভঙ্গি ও মেজাজের মিল চোখে পড়ে। অবশ্য তাহার প্রধান কারণ এটাই যে—

সেঁওর ভাষা, বাং তামাশা

কিপ্প, ফিচেন, আজব, খাশা

এবং কিছু কীতিনাশা।

তফাৎ শুধু এইখানেই যে শুভেইক বেচারিকে প্রথম মহাযুদ্ধের ডামাডোলের ভিতর প্রচণ্ড ও প্রাণান্ত পরিশ্রম করিতে হইয়াছিল, যাতে তাহাকে কতিপয় কালোৎসব যাইতে না হয়।

৫

কিন্তু যাহা, রবীন্দ্রনাথের মনে হইয়াছিল ‘ভাবুকসভা’র নাকি তাঁহার উদ্দেশ্যে বন্ধন কটাক্স আছে, কিংবা ‘চলচিত্রচক্র’তেও—যেখানে নাকি ব্রাহ্মসমাজের আভ্যন্তরীণ দলদলির উত্তীর্ণ অবস্থাই পরিস্ফুট হইয়াছে—এবং একদলের পাশা নাকি ছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ। ‘আদৌ বিচিত্র নহে/ শুনি বিজ্ঞানে কহে’। তবে একথা বলিতে বাধা নাই ‘ভাবুকসভা’ বা ‘চলচিত্রচক্র’-তে বলিত ব্যাপার-সাপারের তাৎক্ষণিক কোনো উপলক্ষ বা চৌদ্দমাসি যদি থাকিয়াও থাকে, ইহারা কিন্তু সাময়িকতাকে অতিক্রম করিয়াছে। এইজন্যই যে ঐরূপ ব্যক্তিবর্গের এখনও তেমন অভাব ঘটে নাই। তবে অন্য-একটি দিক দিয়া রবীন্দ্রনাথের সহিত সুকুমার রায়ের সম্পর্ক কীরূপ ছিল, তাহা গভীরভর্য অন্বেষণ দাবি করে। নিছক রঙ্গ অথবা কৌতুক ছাড়াও স্বৈ-ব্যঙ্গ, পরিহাস, স্নেহ, উপহাস বা তির্যক কটাক্স সুকুমার রায়ের রচনার বহুকৌণিক অর্থময়তার সম্বল, তাহার খানিকটা তিনি নিশ্চয় পাইয়াছিলেন রবীন্দ্রনাথের প্রথম দিক-কার রচনা হইতে, আমাদের মনে পড়িয়া যায় ‘হাস্যকৌতুক’, ‘ব্যঙ্গকৌতুক’, ‘খ্যাতির বিড়ম্বনা’, ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’, কিংবা গোড়া-নন্দ কবি ভণিত ‘হিংগিহুট’, এমনকী ‘পঞ্চভূতে’রও সুরসিক হাস্যে অঙ্গল তর্কাতর্কি। ভাষার কান্নিকুরি, শব্দের বিন্যাস, উত্তাবনী শক্তি, কিপ্র চপল চালচলন এইসব দিক দিয়া সমাজের নিত্যকাল দুল্লভ্য নহে। মজার কথা এটাই যে রবীন্দ্রনাথ শেষ বয়সে ‘সে’

বা ‘খাপছাড়া’র যুগে কিন্তু তাঁহার গুরুমারা চেলাটিরই কসরৎ কারদাগির অনেক আত্মসাৎ করিয়াছেন—হবিত্তও, লেখাতেও—অবশ্য তাহাতে স্বকীয় ব্যক্তিত্বের শীলমোহর বসাইতে তাঁহার ভুল হয় নাই। খুব কম ক্ষেত্রেই রবীন্দ্রনাথ তাঁহার কনিষ্ঠ লেখকদের দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছেন। গুরু-শিষ্যের এই পারস্পরিক সম্বন্ধটি বিশ্লেষণ করিলে হয়তো বাংলা কৌতুক-রচনার অনেকগুলি ক্রিয়াকৌশলই আবিষ্কার করা সম্ভব।

অবশ্য ইহা ঠিক যে রবীন্দ্রনাথের ‘খাপছাড়া’ পর্যায়ের রচনা অনেক বেশি পরিশীলিত, ‘শিক্ষিত ও অভিজ্ঞ’, আত্মসচেতন। সুকুমার রায়ের রচনার যে স্বতঃস্ফূর্ত সহজ সাবলীল ভঙ্গি আছে (যদিও হাঁহারাই সুকুমার রায়ের পাণ্ডুলিপি দেখিয়াছেন, তাঁহারাই কাটিকটির বহর লক্ষ্য করিয়া চমৎকৃত হইয়াছেন) তাহা রবীন্দ্রনাথের লেখায় নাই। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের লক্ষ্য এবং অভ্যর্থনাও সম্ভবত ছিল ভিন্নতর। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিত্ব তাহাদের উত্তীর্ণ প্রাতিশ্রিকতা লইয়া আমাদের সম্মুখে দেখা দেয়, কখনো-কখনো রবীন্দ্রনাথ তাহাদের উদ্দেশ্যে খোঁচা মারিতেও ছাড়েন না। কিন্তু সুকুমার রায়ের রচনার উত্তীর্ণ ও আজব ব্যক্তি বা প্রাণী থাকিলেও তাহার প্রধান লক্ষ্য ছিল সমাজ, সংগঠন, শিক্ষা-বাবস্থা, বাঙালির ভীকতা ও ভণ্ডামি, ‘মুখের মারিত্ত্ব জগৎ’ অথচ শব্দের বেলায় অশ্লীলতা—এ হেন যে জাতীয় বৈশিষ্ট্য সুকুমার রায় তাহারই উদ্দেশ্যে ল্যাং কষাইয়াছেন আর ভব-দুলারের শ্রুত বাবস্থাপত্রটি অনুসারে বোতল খাঁকাইয়াছেন। তাহার ফলে ইহার কথা বসিয়া দিয়াছে উহার মুখে, উহার হল ইহার গায়ে, কাহার লাজা কাহার মূড়া কে জানে, কিন্তু সব জট পাকাইয়া যায়, দলাদলি, ঈর্ষা, ভণ্ড ও খাপা-বাজির মধ্যে উচ্চদার্শনিক ভাষণের পরিবর্তে আসিয়া হাজির হইয়াছে খোপার হিসাবের খাতা, ময়লা কাপড়ের সংখ্যা প্রকাশ্যেই কাচিবার জো হইয়াছে। কাজের কাজটি করিবার নাম নাই, কিন্তু ভাবের প্রাবল্যে তিস্পেগসিয়ার চৌরা চেকুর ওঠে। কেহ নিজের চাক নিজেই পেটায়, কেহ চাকরির খুড়োর কল—অথবা পাখার নাকের ডগার লটকানো গজর—সামনে রাখিয়া এগোয়। তুচ্ছ কারণে প্রায় লক্ষাকাত বাধে আর কি, কিন্তু পুণিশ ডাকিবার কথা বলিলেই সব উত্তেজনা নিমেষের মধ্যে তাঁড়া, শব্দকব্জের মনোহারী তোড়ায় বাঁধিয়া সবাই

প্রায় ষাঠা শোনায় তাহা বসন্ত ঘোড়ার ডিমই, কথায় কথায়
 প্যাচ কাটে, পুঁথি-পড়া বিদ্যা নৌকা ডুবিলে বাঁচায় না—
 অথবা ইহাও বলে না পাগলা ষাড়ে তাড়া করিলে কিং
 কর্তব্য, মালপোয়াটুকু অন্য কাহারও গালে পড়িলেই
 এই প্রপঞ্চময় সংসার সম্বন্ধে প্রজ্ঞা হারিষ হইয়া যায়;
 রাজার কুমার না-হোক রাজার পিশি ক্রিকেট খেলিয়া
 চলেন—না, ডিউস বলে নহে, কুমড়া দিয়া; জজসাহেব
 আদালতে ঘুমায়; ফিচেল খাঁকে না-পাওয়া গেলেও চার
 আনা খরচ করিলেই ঢের সাক্ষীসাবুদ জুটিয়া যায়, অথবা
 হাতের কাজটি ফেলিয়া গিফিনের আগে একটু ঘুম দিলে
 খাবার-দাবার অনেকটাই লোপাট, আর হারদের আগির্শে...

বলাই বাহুল্য, এমতাবস্থায় এ-দেশে যে একুশে আইন বলবৎ
 রহিবে তাহাতে আর বিচিত্র কী। শুধু কান্দ দেখিয়া রুমালী
 বিড়াল তাহার হাসিটুকু ফেলিয়া রাখিয়া চলিয়া যায়।

শেক দি বটল্ ! শেক দি বটল্ ! কেন এই ব্যবস্থাপত্র,
 তাহা হয়তো বেবাক লোকে বুঝিবে না, কেহ-বা আধাআধি
 বুঝিবে, আর তাহারই ইহাকে বলিবে আচানক আজওখি
 বাচাভুয়া আরো কত কী - টেরও পাইবে না যে সুকুমার রায়
 মধ্যে তাহাদেরই ধরিয়া বাঁধিয়া আনিয়া হাজির করিয়াছেন,
 বুঝিবে না যে মধ্যে অপিশ্রাম পঞ্চভূত টালমাটাল পায়ে
 ঢমকপ্রদ নৃত্য করিয়া চলিতেছে।

স্বপ্ন ঘণ্টা

স্বপ্নঘণ্টা

কোন গুণে সূর্যমার বাঘর কবিতা কবিতা হিসেবে মূল্য ক'ণ আমি দি ; বন্দনা-অবনাদনাথের সমধর্মী
বন্দনা তুলনায় সূর্যমার গুণ উৎকর্ষ, ক'ণ তার অন্তর্ভুক্ত ;—এসবই বর্তমান প্রবন্ধে আলোচ্য।

ইংরেজ সুরিয়ালিস্ট কবিরা অনেক সময়ে ভেবেছেন, টেনিসনের
চেয়ে বড়ো কবি ছিলেন বরং এডওয়ার্ড নিয়ার। কিন্তু এক
আজগবি জগতের সৃষ্টি হিসাবে নিয়ার বা লুইস ক্যারলের
মধ্যকার কথা সর্বদা মানবেন। কিন্তু কেনই সেই উদ্ভটের
হিসেবে নয়, কবিতার হিসেবেই যদি নিয়ারের কথা ভাবতে চান
কেউ, ব্যাপারটাকে পথমে মনে হ'ত পারে একটু-বা বাড়িয়ে
বলা। কেন তবু ও-রকম মনে হ'ত? ওই কবিদের? তার
একটা কারণ নিশ্চয় এই যে আপাত-আজগবি এই জগতে
আমাদের অনেকদিনের লালিত কিছু অনাড়ম্বর অত্যাসক্তিতে
দেয়, শুধুও দেয় অনেক সুসামাজিক সৃষ্টি, আর এই সৃষ্টির
মধ্য দিয়ে আলতোভাবে তা ছুঁয়ে যেতেও পারে কোনো সত্যকে।
তাই, যাকে আমরা আজগবি বা উদ্ভট বা ননসেন্স বলি,
গভীরতর অর্থ তার সঙ্গে এক আত্মীয়সম্পর্ক গড়ে ওঠে। সুরিয়া-
লিজম আন্দোলনের। সে-আন্দোলনের কবিতাও ইন্ডিয়ানাস
বা স্যুজিন্থলের বাধা পেরিয়ে জীবনের প্রচ্ছন্ন এবং মূল
চেহারায় পৌঁছেতে চেয়েছিলেন একদিন। এটা স্বাভাবিক যে
তাদের কাছে টেনিসনের চেয়ে বেশী মর্যাদা পাবেন এডওয়ার্ড
নিয়ার বা লুইস ক্যারলের মতো লেখকেরা।

ঠিক তেমনি, আমাদের দেশেও, পূর্বতন অধিকাংশ কবির
বিষয়ে যিনি নিত্য উদাসীন, সেই জীবনানন্দ তাঁর মুখ্যতা
জানান সূর্যমার রায়ের 'অন্যসাধারণ শক্তি'র কথা ভেবে।
মনে হয় তাঁর : 'সূর্যমার রায়ের স্বকীয়তার কথা যতই ভাবা
যা' ততই বিস্ময়ে ও আনন্দে স্তম্ভ হয়ে থাকতে হয়।' হাসির
জগতের শিল্পী হিসেবে সূর্যমার রায়ের প্রাউন্ডা যে মুখ করছে
কাউকে, এটা বিশেষ করে বলবার মতো কোনো কথাই নয়।
কিন্তু জীবনানন্দ কি কেবল কৌতুকের দিক থেকেই দেখতে
পাচ্ছিলেন এই কবিকে, না তার চেয়ে বেশি কিছু? 'পাগলা
দান'র ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথও লিখেছিলেন সূর্যমার 'অবিমিশ্র
হাস্যরস'র কথা, তিনিও চক্ষু করেছিলেন এ-কবির 'সুনিপুণ
ছন্দ'র চিত্র ও স্বচ্ছন্দ গতি, তাঁর ভাবসমাবেশের অভাবনীয়
অসংলগ্নতা। প্রতিভার 'স্বকীয়তা'র কথাও বলেন রবীন্দ্রনাথ,
যে-স্বকীয়তা তিনি দেখেন তাঁর 'নিগূঢ় হাসির দান'-এর মধ্যেই।
কিন্তু জীবনানন্দ যখন লেখেন সূর্যমার রায়ের প্রসঙ্গে, তখন
নিজের ধরনেই তাঁর মনে পড়ে 'আমাদের এই পৃথিবীর
ভিতরেই আরো অনেক পৃথিবীর' প্রসঙ্গ। এ-পৃথিবীকে খুঁজে
পায় কোনো সৃষ্টিপরায়ণ মন, তার মধ্য দিয়ে সে-মন ধরে

দের আমাদের পরিচিত জগতেরই একটা 'কুয়াশাচ্ছন্ন অথবা বিদ্যুতাক্রান্ত' রূপ। 'কিন্তু'—বলেন জীবনানন্দ—'সুকুমার রায়ের পৃথিবী আবোলভাবোল-এ যা সত্য হয়ে ফলে উঠেছে তা মোটেই আমাদের চেনাজানা পৃথিবী কিংবা তার প্রতিচ্ছবির মতো বাস্তব না হয়েছে ভেমনি পরিচিত ও ভেমনি সত্য।'

স্মৃতিপরাঙ্গণ অন্য মনের তুলনায় সুকুমার রায়ের একটা স্বাভাব্যই দেখেন জীবনানন্দ, কিন্তু সে-স্বাভাব্য নিছক হাসির কারণেই নয়, বাস্তব না হয়েছে সত্যকে ধরবার ভিন্নতর একটা বৈশিষ্ট্যে। এই বৈশিষ্ট্যে সুকুমার রায়ের লঘু জগৎ হয়ে দাঁড়ায় উপলব্ধিরও এক জগৎ। অনভ্যস্ত পাঠক একদিন সুরিয়াজিগমের আন্দোলনে দেখেছিলেন কেবল অর্থহীন আবোলভাবোল, জীবনানন্দের মতো আধুনিক কবিরা একদিন মিক্কৃত হচ্ছিলেন অসংলগ্ন প্রলাপ বলার দায়ে। আর জীবনানন্দের মতো কেউ কেউ উদ্ভট এই ছড়াছবির মধ্য দিয়েও পেয়ে যাচ্ছিলেন বাস্তবে-অবাস্তবে মেশানো একটা গগনীয় পৃথিবী, সৌন্দর্যের কোনো চকিত স্কুরণ, কবিতারই কোনো অন্য ধরনের স্বাদ।

লিয়ার বা সুকুমার রায়ের মতো লেখকেরা তাই ঘুরে বেড়ান একই সঙ্গে দুই ভিন্ন তলে : ছোটোদের আর বড়োদের দুই তল, রূপের আর সত্যের দুই তল। সুকুমার রায়ের বিষয়ে আরো একটু এগিয়ে হরতো বলা যায় : খেলার আর বন্ধনার দুই তল। এ দুই তলের মিলনেরই একটা ইঙ্গিত ধরা আছে 'আবোলভাবোল'-এর সূচনা-কবিতায়। সে-কবিতায় খ্যাপামিকে আহ্বান করেন সুকুমার রায়, যেমন রবীন্দ্রনাথও একদিন করতেন তাঁর 'খাপছাড়া'র। রূপের খোঁজ খসিয়ে সেখানে একটু চপলতা করতে চাইবেন রবীন্দ্রনাথ, বলবেন, 'মনখানা পৌঁছায় খ্যাপামির প্রান্তিক', আর তার কৈফিয়ৎ হিসেবে জানাবেন যে বিধির চারটে মুখে আছে চার রকমের রীতি। একটাতে দর্শন, একটাতে বেদ, একটাতে কবিতা, আর 'একটাতে হো হো রবে/পাগলামি বেড়া ভেঙে উঠে উল্লসিয়া।' রবীন্দ্রনাথের ছিল স্বভাবতঃই মুখচ্ছবি, তাই এদের এত আলাদা করে নিজে গেয়েছিলেন তিনি, কিন্তু সুকুমার রায়কে একই মুখে ধরতে হয় এই কবিতা আর পাগলামি, তাই 'খেয়ালখোলা'কে ডাক দেন তিনি 'অপনদোজা'র। খ্যাপার গানে যে কোনো

মানে নেই সুর নেই, সেকথা বলবার পরেই তিনি লিখতে পারেন 'উধাও হাওয়ায় মন ভেসে যায় কোন্ সুদূর'-এর মতো নিছক রোমাণ্টিক কোনো লাইন। অসম্ভবের গানই তিনি করেন বটে, কিন্তু তারই ভিতরে ভিতরে তিনি রেখে যান সেই অসম্ভবের এক ছন্দকেও। সেইখানে তিনি কবি।

২

কবিতার মধ্য দিয়ে আমরা জীবনের একটা গড়ন খুঁজে নিতে চাই, পেতে চাই জীবনযাপনের একটা মানে। খানিকটা অগোচরে, খোঁজার এই কাজটা শুরু হয়ে যাক আমাদের ছেলে-বেলা থেকেই। টুকরো টুকরো অসংলগ্ন অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে একটু একটু করে বড়ো হয় একজন, নিজের মনে বানানো তার আবছা জগতের সঙ্গে বড়োদের চালচলনের কোনো সামঞ্জস্য খুঁজে পায় না সে, কিন্তু খুঁজতে চায়। সে বুঝতে চায় নিজেকে, বুঝতে চায় তার চারপাশকে।

কিন্তু কীভাবে সে তা বুঝবে? এক কি অভিতাবকের কোনো উপদেশবাক্যের মধ্য দিয়ে সম্ভব? এ কি রচিত কোনো নীতি-সুধার মধ্য দিয়ে সম্ভব? সেটা বরং অনেকসময়ে উলটো কাজই করে, বাইরে থেকে চাপিয়ে দেওয়া এই এক নিয়মের হুক তার মনকে বরং বিরূপ করেই তোলে। ছোটোরা তাদের আবছা মনের সঙ্গী করে নেয় শিল্পের জগৎকে। ছবিতে ছড়ায় রূপকথায় খামখেয়ালে তারা তৈরি করে নেয় একটা সমান্তরাল পৃথিবী, সেইখান থেকে তাদের কাছে ভ্রমে উঠতে থাকে বাস্তব জীবনের একটা মানে।

ছোটোদের জন্য লেখা তাই খুব শক্ত কাজ। লেখক যদি মনে করেন চলতি সমাজের মূল্যগুলিকে ভাঙতে চান তিনি, ছোটোদের মন থেকে সরিয়ে দিতে চান জুল সংস্কারগুলিকে, আর এইভাবে তার সামনে সাজিয়ে দিতে চান জীবনযাপনের একটা স্বাভাবিক ছবি, তাহলে কীভাবে সেটা করবেন তিনি? এই ভাঙার কাজটাও যাতে রূপভাবে আঘাত লাগে কোনো কিশোরমন্ডে, যাতে খুব সাবলীলভাবেই সে পৌঁছতে পারে বোধে, সেইদিকে তাঁর লক্ষ্য চাই তাই। তাই অনেকসময়ে তাঁকে খুঁজে নিতে হয় হাসির চাল, খেয়ালখুঁশির হালকা হাওয়ায় তিনি কল্পতে পারেন সেই কাজ, আর বাঁচতে শেখানোর সে-কাজে সবচেয়ে বড়ো দারিদ্র্যটাই হয়ে ওঠে সবকিছুর সঙ্গে নিজের

কোনো যোগ দেখানো। সুকুমার রায়ের হাসির জগৎ এই যুক্ত করার যুক্ত হবার জগৎ।

‘সবাই নাচে ফুটি করে সবাই গায়ে গান/একলা বসে হাঁড়িচাঁচার মুখটি কেন শ্মান?’ এই প্রশ্ন থেকে এক সংলাপ-ধারা শুরু হয়েছিল ‘সঙ্গীহারী’ কবিতায়। শালিখ মাহরাঙা বা পায়রা কোকিল চন্দনা টুনটুনি, সবারই আছে কোনো-না-কোনো দোষ, এই ডেবে একলা হয়ে আছে একজন, কেননা সবারই সে খুঁৎ পেয়েছে, ‘নিখুঁৎ কেবল নিজে’। এইসব হাঁড়িচাঁচা অথবা রামগরুড়ের কাছে পৃথিবীতে সবই কেবল সরিয়ে দেবার জিনিস, কিছুই আর আপন করে নেবার মতো নয়। যেন তারই একটা উলটো দিক হিসেবে সুকুমার রায় আমাদের শোনান ‘তুমিও ভাল আমিও ভাল’র তালিকা, কিংবা ‘হাসছি মোরা হাসছি দেখ’র উজ্জ্বল, আর অন্যদিকে আমাদের সামনে সাজিয়ে ধরেন বাস্তবিকজগতের এক দীর্ঘ মিছিল। বাস্তবিক-ভরা তাঁর পৃথিবীর প্রায় সব চরিত্রেরই থেকে যায় কোনো-না-কোনো খুঁৎ, সামাজিকের সুভদ্র হিসেবের বাইরে থেকে যায় তারা, কিন্তু তাদের আমরা দেখতে শিখি অনেকটাই প্রত্যয়ের চোখে, নৈকট্যের টানে, হাসির ওদিকে। আর, হয়তো-বা, তাদের দিকে তাকিয়ে নিজেদেরও আমরা দেখতে শিখে যাই ছোটোবেলা থেকেই। সুকুমার রায়ের এইসব হাসি অনেক-সময়ে নিজেকে নিয়েই হাসি, নিজের একটা সম্ভাব্য রূপকে নিয়ে।

সম্ভাব্য এইসব রূপ নিয়ে একে একে এখানে দেখা দিতে থাকেন হেড-অফিসের বড়োবাবুটি, খোশমেজাজের গায়ক ডীপ্মলোচন, আজব কল বানানো চণ্ডীদাসের খুড়ো, লড়াই-খাপা পাগলা জগাই, গোটা ছয় জ্যাভ রোগীর খোঁজে হাতুড়ে ডাক্তার টিফিন রক্ষায় সাবধানী চালধারী, বুঝিয়ে বলার নেশায় মাতা বুড়ো, ফুটোকাপধরা উৎসাহী বিজানী, যাঁড়ের তাড়ায় বিহ্বল কৈতাবসর্ব পণ্ডিত, শনির তাড়ায় রক্ত-পাশুড়ো, আর এই রকমই অনেক অনেক। এসব চরিত্রের মধ্যে অনেকসময়েই থেকে যায় আলতো একটা সমালোচনা, ব্যক্তিগত বা সামাজিক কোনো অসংগতির দিকে চকিত দৃষ্টিপাত, এমন কী সরাসরি কোনো সামগ্রিক প্রশ্ন নিয়েও একটা-কোনো কৌতুক। সেই অর্থে নিশ্চয় এরা নিছক খেলা নয়।

সন্দেহ নেই যে লড়াইখাপা পাগলা জগাই উঠে আসছে পৃথিবী-জোড়া প্রথম যুদ্ধেরই গট থেকে। ‘সাত জামান জগাই একা’, তবুও যে সে ভিড়িং বিড়িং নাচে, তার সঙ্গে নিশ্চয় আমরা মিলিয়ে নিতে পারি ‘সন্দেহ’ পত্রিকার আরো একটি সদ্য-লেখাকে (‘বিলাতে শিখ সৈন্য’), ওই কবিতাটির পর-পরই ছাপা হয়েছিল যে-লেখা, যেখানে একজন সৈন্য চিঠি লিখেছে তার বাবাকে : ‘বোমা গায় লাগিল না, তাহার হাওয়াতেই শাদুল সিং মরিয়া গেল। তারপর অসংখ্য জার্মান আসিল, আমরা তাহাদিগকে মরিয়া ফেলিলাম.....রক্তে তাহারা আবার আসিয়া বিজলীতে আসমান ঝলসাইয়া ফেলিল...আমরা আবার তাহাদের সকলকে মরিয়া ফেলিলাম...সেখানে একটা গাছ আছে, সেই গাছে হরেক জাতের সিপাহীর টুকরা বোমার চোটে হাওয়ায় উড়িয়া আসিয়া ঝুলিতে থাকে। হিন্দুস্থানী পাগড়ী আর সাহেবদের টুণী আর বুট সব সেখানে আছে।’ এর পাশাপাশি সাজিয়ে দেখলে, ‘ভীষণ লড়াই হলো/পাঁচ ব্যাটাকে খতম করে জগাই দাদা মোলো’র মতো লাইন বিশেষ একটা তাৎপর্য পায় নিশ্চয়ই। কিন্তু ভিতরের সেই যোগ সত্ত্বেও এর ঝোঁকটা সমালোচনার দিকে তত নয়, মতটা আগ্রহ কেবল মজাদার এই আচরণগুলিকে সাজিয়ে দেখার দিকে।

এটাও লক্ষ্য করবার যে এসব বাস্তবিকজগতের অনেকেই বেশ বুড়ো। ছোটোদের চোখে বয়স্কদের ধরনধারণকেই মনে হয় উত্তট, লিয়ারের লিমেরিকগুলিতে প্রায়ই কেজ্ঞে থাকে বাহাতুরেরা : লম্বা-নাকের বুড়ো বা দাঁতখিঁচুনি বুড়ো, ট্রেনফেলকরা বা মগডালে-চড়া বুড়ো, খরগোশের বা কড়িঙের পিঠে বুড়ো। সুকুমার রায়ও তেমনি দেখান কাঠবুড়ো বা কাতকুতুবুড়ো খুঁৎধরাবুড়ো বা মগজহীন উলটো-নাচের বুড়োদের ভিড়। এদের বেলায় নামের সঙ্গেই সেঁথে দেওয়া আছে বুড়ো শব্দটি। অন্য অনেক সময়ে শব্দটি হয়তো নেই কিন্তু বিবরণে আর ছবিতে বোঝা যায় যে, সব বাস্তবিকই পৌঁছচ্ছে তাদেরই বয়সের গন্ডিতে। স্বাভাবিক এখানে কেবল একজন, বদ্যি বুড়ো। সারাদিন না খেলে তার খিদে পায়, চোখ দিয়ে সে দেখে, কান দিয়ে শোনে। এতই সে স্বাভাবিক যে সেটাই এক অস্বাভাবিক কান্ড।

আর ছোটোরা কী করে আবেলডাবোলের এই দেশে ?

তারা কখনো আহ্লাদী কখনো ডানপিটে কখনো কাঁদুনে, তারা কেউ ভুল করে কেউ ঝগড়া করে, হিংসুটে কেউ, কেউ-বা লোভী, আর তাদের অনেকেরই নিশ্চয় কেতাবের সঙ্গে আড়ি। এইখানে এসেই সুকুমার রায়ের শিকড়িশোর পাঠকেরা মস্ত এক বিস্তার পেয়ে যায়, ‘ভালো ছেলে’ হবার সুনৈতিক দাম থেকে মুক্তি পেয়ে যায় তারা, পরম স্বস্তিতে দেখে যে তাদেরই মতো ছেলেমেয়েদের সংসারে হৈ নৈ করে চুকে পড়ছে তারা, তাদেরই মতো পদে পদে অপ্রস্তুত হয়ে পড়ে যারা, অন্যকেও অপ্রস্তুত করে তোলে কখনো-বা।

চরিত্রের—এমনকী শরীরেরও—কয়েকটি মজকে সাজিয়ে দেখবার ধরণটা লিয়ার থেকেই পেয়েছিলেন সুকুমার, এটা হয়তো অনুমান করা যায়। লিমেরিক ড্যান্টে নাকের দৈর্ঘ্য নিয়ে যে বাতিবাস্ততা প্রায়ই দেখতে পাই, তাও এসে পৌঁছবে আমাদের কবির হাতে : ‘এক যে ছিল সাহেব তাহার/গুণের মধ্যে নাকের বাহার’, আর সেই নাকে মূলোঝু নিয়ে গাধার পিঠে চলতে থাকবেন সাহেব। অন্যদিকে, ‘আবোলতাবোল’এর বাতিকপ্রস্তদের একটা প্রধান বাত্বিক যে কেবল অনিচ্ছুকদের ঠাড়া করে বেড়ানোতে, তার অনেক নজির মিলবে রবীন্দ্রনাথের ‘হাস্যকৌতুক’এর মধ্যে। ‘বলছিলাম কি, বস্তুপিণ্ড সূক্ষ্ম হতে জ্বলতে, অর্থাৎ কিনা লাগছে তৈলা পকভূতের মধুতে’ এসব ব্যাখ্যা থেকে অথবা ‘অবুঝ’ কবিতায় ‘শ্মশানঘাটে শতপানি ছায় শশব্যস্ত শূণ্যধর’ কথাটির মানে বোঝাবার ধরণ থেকে আমাদের অবধারিত মনে পড়ে ‘সূক্ষ্মবিচার’এর চণ্ডীচরণকে, কিংবা ‘আর্য ও অনার্য’র চিন্তামণিকে, অথবা ‘গুরুবাক্য’র শিরোমণিকে। তেমনি, ‘গঙ্গাবিচার’ পড়তে গিয়েও ‘জুতা আবিষ্কার’ বা ‘হিংটিংট’এর রবীন্দ্রনাথকে মনে পড়া একবারে অসম্ভব নয়। অর্থাৎ, এই চরিত্রমিছিলে একটা দিক আছে যেখানে সুকুমার একক নন, অনুগীও নন।

কিশ্ব এইসব চরিত্রের সঙ্গে জীবজন্তু আর কাল্পনিককে মিলিয়ে নিয়ে যে খ্যাপামি ছড়িয়ে দেন তিনি, তার প্রবলতায় অনুজই আবার হয়ে দাঁড়ান উত্তমর্ণ, তখন অগ্রজেরাই যেন অনুসরণ করেন তাঁকে। ১৯৩১ সালের ‘সন্দেহ’ পত্রিকায় রবীন্দ্রনাথের ‘সে’ গল্পটির সূচনা হলো যখন, তাঁর রচনায় তখন থেকে দেখা দিচ্ছে নতুন একটা উত্তরের ভঙ্গি, যেখানে তিনি

চাইছেন ‘বিশুদ্ধ হাসি, তাতে বৃষ্টির ভেজাল নেই’। অনেকদিন পর নির্ভেঁজাল এই হাসির মরিচা চেষ্টায় স্মৃতিরঙ্গমশায়ের গোলকীপার থেকে হাঁচিয়েন্দানি কোক্কুগা পর্যন্ত অনেক কিছুই শুনতে পাই আমরা ‘সে’ গল্পের অসম্ভব হিসেবে। এই অসম্ভবের সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের মনে সুকুমার রায়ের রীতি যে কাজ করে কিছুটা, তা লক্ষ করা শক্ত নয়। সংগতিহীন-ভাবে এক থেকে আরেকটার ঝাপ দিয়ে দিয়ে চলবার ভঙ্গিতেই ওধু নয়, হাঁচিয়েন্দানি ধরনের শব্দকল্পনাতেও সুকুমার রায়ের হ্যাংসাথেরিয়াম বা চিৎলানাসোরাসের কথা মনে পড়তে পারে কারো, প্রভেদ কেবল এই যে একজন মানুষ, অন্যরা জীব মাত্র। গেছোবানা আর গেছোদাদাব নামেরাদৃশ্যটাও নিশ্চয় উড়িয়ে দেবার নয়। আর তারপর, ‘খাপছাড়া’ বা ‘ছড়া’য় যখন পৌঁছবেন রবীন্দ্রনাথ, তাঁর রচনায় তখন সুকুমার রায়ের চলাচল আরো প্রত্যক্ষ হয়ে উঠবে এইসব উচ্চারণে : ‘জজ বলে, গৌফ পেল রবে মোব সম্মান’ (৮ড়া ৪) বা ‘রাম-ছাগলের গভীরতা কেউ করে না মানা’ (৮ড়া ১) কিংবা দণ্ড-বিধান হিসেবে ‘লাগা হতে স্বৈত কাক খাঁজিয়া/নাসাপথে পাখা দাও গুঁজিয়া/হাঁচি তবে হবে শত শত ১১/নাক্ত তার গুচি হবে ততবার’ (৮ড়া ১)। সুকুমার রায় জানবার পর এসব লাইন আমাদের আর অপরিচিত লাগে না।

কেবল রবীন্দ্রনাথ নন, অবনীন্দ্রনাথও তাঁর শেষ পর্বে যখন ‘কল্পনার হিষ্টিরিয়া’য় ভরিয়ে দিতে চান লেখা, তিনিও হয়তো কিছু ইশারা-ইঙ্গিত পান সুকুমার রায়ের সান্নিধ্য থেকে। তাঁর ‘খাতাধির খাতা’ ছাপাও হয়েছিল ‘সন্দেহ’ পত্রিকায়। সুকুমার রায় বেঁচে ছিলেন তখন, আর এ-গল্পের জন্য ইবিও একে দিয়েছিলেন তিনি। অবনীন্দ্রনাথের আরো অনেক লেখার মতো ‘খাতাধির খাতা’তেও আছে ভাবানুবাদ, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এও ঠিক যে তাঁর স্বাধীন বর্ণনা-কল্পনাও জুড়ে আছে এর মধ্যে। এ-বইটির নিকটসময় থেকে তাঁর লেখন্যও আমরা দেখতে পাব মেজাজের একটা বদল। দেখব যে নিবিড় স্বপ্নাচ্ছন্নতার মণ্ডল থেকে, আবেশ বা কারুকার্যের রঙিন বা ধূসর পৃথিবী থেকে নিজেকে তিনি সরিয়ে আনছেন উজ্জ্বল রঙে, যেখানে পৃথিতে-পালায় গল্পে-কবিতায় কেবলই উজ্জ্বল আর রঙ্গময় হয়ে উঠছে তাঁর কলম। সেসব রচনায় মর্যাদাময় অনেক

পৌরাণিক চরিত্রকে একটানে তিনি নামিয়ে আনতে পারেন অবাধ পরিহাস্যভাষ্য, কিতিক-দ্যা বা গন্ধাকে নিলিয়ে নিতে পারেন জোড়াসাঁকার আশেপাশে, এবং লিখতে পারেন ।

যেমন এই কথা বলা, অমনি পুজোর কোণা ছুঁড়ে মেরেছে ইন্দ্রজিৎ বিভীষণের মাথায় । বিভীষণ চিৎপটাৎ— তেলো ফেটে রক্তপাত । পড়ে পড়েই বলছেন—গন্ধগণ, শীঘ্র বেটাকে পেড়ে ফেল ।

(মহাবীরের পুঁথি)

অথবা সেখানে তুড়িতুড়ি গান গায় :

পাগলে কি না বনে রামছাগলে কি না খায়
রামঃ, কান দিতে নাই লোকের কথায় ।

(যাত্রাগানে রামায়ণ)

কিংবা :

চুপ দোণ চুপ দোণ রামচন্দ্র এসতেছেন
পদশব্দ হতেছেন শ্রবণগোচর ।

(এ)

বা কুস্তকর্ণের সংলাপ :

কুস্তকর্ণ অবতার রক্ত খায় ডারে ডার
কুস্ত কুস্ত কুস্ত একদণ্ড তত্ত ওত্ত
শক্ত শক্ত দুস্থার হাড় আছে দ্রুত তার
কুস্ত কুস্ত কুস্ত করে পার ।

তখন, এসব অংশের পাশে 'লক্ষ্মণের শক্তিশেল'-এর রচয়িতাকে মনে পড়তে পারে একবার । এটা হয়তো কাকতালীয় নয় যে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর এ-ধরনের লেখাগুলি শুরু করেছিলেন 'সন্দেশ' পত্রিকায় 'লক্ষ্মণের শক্তিশেল' ছাপা হবার বেশ কিছু পর থেকে ।

অথচ, কৌতুকের চরিত্রে এঁদের রচনার পরিণাম ঠিক একরকম হয় না । অবনীন্দ্রনাথের পাল্পুঁদিগুলি ডরাউ হয়ে উঠছে ঘটনার পর ঘটনায়, খ্যাপামির পর খ্যাপামিতে যেন শেষ নেই তার । রবীন্দ্রনাথেরও গল্পছড়া বখশো শব্দের খেলায় কখনো চরিত্রের সমাবেশে ঐশ্বর্যে ভরে উঠেছে কেবলই । কিন্তু সুকুমার রায়ের লাবণ্য আর স্বাম্ভদ্য সেখানে নেই । অবনীন্দ্রনাথের গদ্যকবিতা লেখার প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন একবার, পরিমাণসামঞ্জস্য রাখতে পারেননি বলে তাঁর কবিতা আটকে গেছে গদ্যের সীমাতেই । সেই কথাটিকে আমরা ঘুরিয়ে

আনতে পারি এখানে, রবীন্দ্রনাথ-অবনীন্দ্রনাথের কৌতুকশক্তির সমস্যাতেও । 'সে' এক হিসেবে নিশ্চয় সমরদীপ্য রচনা, 'খাপ-ছাড়া' বা 'ছড়া'র মধ্যে শব্দ-ছন্দ-প্রতিমার রবীন্দ্রনাথের সমস্ত শক্তির স্বরূপকানি দেখতে পাব নিশ্চয়, কিন্তু এর কোনোটাতেই মন খোলা-একটা ভাবগা পায় না, উপাদানের বাহ্যে একটু-যেন আড়লুট হয়ে আসে তাদের কল্পনা । সত্যজিৎ রায় অনুযোগ করেন, রবীন্দ্রনাথের ছড়ার প্রথম লাইনেই যখন দেখি 'শিব' তখনই আমাদের কৌতুহল চলে যায় মিলের দিকে, বস্তাবাটা হয়ে যায় চোপ । সেকথা অনেকসময়ে ঠিক বটে, কিন্তু এই মিলের দিকেই যে রবীন্দ্রনাথ ছড়ার একমাত্র টান তানয়, আর অন্যপক্ষে সুকুমার রায়ের লেখাতেও মিলের চমৎকারিৎ মাঝে মাঝে আমাদের মন কাড়ে । মর্যাদায়/লজ্জা পায়, বস্তৃত্য/সত্যি তা, শাঁখচুনি/ডাঁকহানি, দিন সে/হিংসেয়, চিৎপটাৎ/পঠ-সটান, ঘোঁষটে/ভঙে, নাচন পায়/আচম্‌কায়, বা এই ধরনের মিলে সুকুমার রায়ও আমাদের চমকে দেন মাঝে মাঝে । কথাটা পরং এই যে, বস্তব্যের বা ছবিরই একটা ঠাসবুনোটি তৈরি হয়ে যায় রবীন্দ্রনাথের ছড়ায়, অভিবাচন এখানেও ভর করে তাকে, আর তাঁর খেলালটাও যেন গড়ে ওঠে প্রায় বুদ্ধির জোরে । রবীন্দ্রনাথ চেয়েছিলেন বটে 'বিশু হাসি, তাতে বুদ্ধির ভেজাল নেই', কিন্তু সেই বুদ্ধির চাতুর্ঘ্য এখানে পদে পদে আচ্ছন্ন করে তাঁকে । খেলালী হিসেবে খেলালের জগতে যান না তিনি, সেটাকে বানিয়ে তোলেন কুশলী হিসেবেই । আর অবনীন্দ্রনাথের খেলায় আসে অজস্রতায় ঝাঁগিয়ে, কুশল-তাকে যেন তখন গ্রাস্য করেন না একেবারেই, স্রোতের টানে ভেসে চলেন সমস্ত বাঁধন ছিঁড়ে, আর সেই কারণে সেখানেও খেই হারিয়ে ফেলে ছোটাদের মন । সুকুমার রায় জানেন এ-দুয়ের মধ্যে কোনো সামঞ্জস্যের পথ । কৌশলকে কীভাবে লুকোতে হবে আর বলতে হবে কতটুকু, সে-বিষয়ে তাঁর পরিমিতিবোধই তাঁর সবচেয়ে বড়ো সম্বল ।

'প গলা দাঙ'র ডুমিকায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, 'তাঁর ডাবের মধ্যে বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভীর্ষ ছিল সেইজন্যেই তিনি তার বৈপরীত্য এমন খেলাচ্ছলে দেখাতে পেরেছিলেন ।' এখানে এই 'সেইজন্যেই' অব্যাহতি লক্ষ্য করার মতো । এও আমাদের মনে পড়ে যে লুইস ক্যারল বা গিয়ারও ছিলেন এই-

রকমই 'বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির' মানুষ, আর তাঁদের হাসির জগৎ গড়ে উঠেছিল এরই সঙ্গে এক আড়াআড়ি সম্পর্কে। বৈজ্ঞানিক এই মন মানবচরিত্রের অনুপুঙ্খগুলিকে দেখতেও পারে যেমন, তেমনি তাকে খেলার মতো সাজিয়ে নিতে পারে রচনাগত এক যাবাখোঁ।

এই যাবাখোঁ, তাঁর ছড়াগুলির শব্দ আর ছন্দ বিষয়ে কেবলই সতর্ক থাকতে হয় সুকুমারকে, স্বতঃস্ফূর্ত খুশির ওপর নির্ভর করেন না তিনি। 'প্যাঁচা কয় প্যাঁচানি'র মতো লেখাটির মজাও যে তৈরি করতে হয়েছিল কত বদলের মধ্য দিয়ে, মুদ্রিত পাণ্ডুলিপি থেকে সকলেই দেখতে পাবেন সেটা। কিন্তু কেবল পাণ্ডুলিপি থেকে মুদ্রণে নয়, পত্রিকা থেকে বইতে নেবার সময়েও রোগাচ্ছন্ন কবি নিজেকে যে কতটাই ব্যস্ত রাখেন এই শোধনের কাজে, 'সম্পদ'এর সঙ্গে 'আবোলভাবোল'-এর লেখাগুলি মিলিয়ে দেখলে তা বোঝা যায়। বোঝা যায় যে, পত্রিকাপাঠকদের প্রব্রণ পাবার পরেও সুকুমার রায় তৃপ্ত হন না নিজে, গ্রহণবর্জনে সচেতন রাখেন তাঁর বৈজ্ঞানিক/শিল্পী মনকে। এই সচেতনতায় 'সাবধান' কবিতার 'মহামহোগাধায় গজিয়েছ পুচ্ছ'র মতো অংশকে ছেড়ে দেন হয়তো একটু ভাবি শোনাচ্ছে বলেই। ছেড়ে দেন 'দেখ না পাঁড়েজি সেখা মন করে নিত্য/তবু তো সারে না তার বায়ু কফ পিত্ত'র মতো দুটি লাইনও, কেননা একথাটার একটা বাস্তব সংগতি আছে, মানে হয়ে যায়, গোটা কবিতার সঙ্গে যেমানান লাগে সেটা। ছেড়ে দেন 'কুমড়োপটাণ' থেকে শেষ স্তবকের অকারণ বিস্তার : 'কুমড়োপটাণ চটলে পরে ঘটবে তখন কি যে/বলব কি ছাই বুঝাই করে বুঝতে না পাই নিজে', কেননা এর সব কথাটাই বলা আছে এর আগে সারগর্ভ শব্দ ভিনাতিতে : 'বুঝবে তখন ঠেলা'।

শেষ এই কবিতাটিতে অবশ্য বাড়ানোও আছে একটা টুকরো। চারের স্তবকটা লেখা হয়েছে নতুন ক'রে, আর তারই ফলে আমরা পেরেছি 'ছ'কোর জলে আলতা গুলে লাগায় গালে ঠোঁট'র মতো অনবদ্য লাইন। একটি-দুটি এ-রকম নতুন লাইনে অথবা ঈষৎ পালটে দেওয়া লাইনে কতখানি যে বদলে যায় স্বাদ, তার আরো দু-একটি উদাহরণ বলা যায় এখানে। আজ ভাবাই শক্ত যে 'গোঁফটুরি'র প্রসিদ্ধ শেষ লাইন- "দুটি আগে ছিল :

গোঁফকে বলে তোমার আমার—গোঁফ কি কারো বোঝা ?

'গোঁফের আমি গোঁফের তুমি এই ত বুঝি সোজা।'

'বোঝা'র বদলে 'কেনা' শব্দটি আসবার সঙ্গে সঙ্গে এখানে এসে যায় একটা বাড়তি মাত্রা, গোঁফের স্বাধীন সত্তা, আর 'তাই দিয়ে যায় চেনা'র ঘোষণাটি গোটা রচনাকে তুলে নিয়ে যায় চির-স্মরণীয়তায়। কিংবা ধরা যাক 'কাঠবুড়ো'। দুটি লাইন বজিত হয় এখানেও, বেশ কয়েকটি শব্দেরও হয় বদল। কিন্তু সেসব বদলের চেয়ে অনেক জোর নিয়ে দেখা দেয় সামান্য একটি হেরফের, যখন 'আকাশেতে ঝুল নাই, কাঠে কেন গর্ত' থেকে সবে এসে লেখা হলো 'আকাশেতে ঝুল ঝোলে কাঠে তাই গর্ত'। প্রথমটিতে দুয়ের মধ্যে কোনো কার্যকারণ সম্বন্ধ নেই। আকাশেও কোনো অসংগতি মেই, কাঠেই বা তবে গর্ত থাকবে কেন, এই সহজ প্রশ্ন সেখানে। কিন্তু আকাশে ঝুল আছে বলেই কাঠের মধ্যে গর্ত দেখা দিল, এই সম্পর্কের স্থিতিতে ছবিটির একেবারে মেজাজের বদল হয়ে গেল মনে হয়।

এই লেখাটি থেকে অবশ্য অন্য একটি ছোটো সমস্যার সামনেও পৌঁছই আমরা। এখানে বজিত একটি অংশ : 'কাঠকে যে কাঠ কয়, এত বড় অনায়াস', আর 'পুণিমা'র রাত' পালটে হলো 'একাদশী রাত'। শেষ পরিবর্তনটা কেবল আলো কমাবার জন্যেই নয়, মাত্রা কমাবার জন্যেও বাটে। প্রথমটির বর্জনও ছন্দসংগতির কারণেই। চারমাত্রা, ছমাত্রা, আর নানা বিন্যাসের স্বরবৃত্তের ছন্দসিদ্ধ এই কবি কীভাবে যে ওই 'কাঠ' আর 'পুণিমা' ওখানে লিখতে পেরেছিলেন, সেই এক সমস্যা। প্রত্যুত্তা? আকস্মিকতা? প্রথম পাঠে এ-রকম অল্প-সল্প শব্দন আরো যে ঘটত তাঁর, 'অতীতের ছবি' নামের দীর্ঘ অসম্পূর্ণ এবং অশোধিত রচনাটির মধ্যে তার কিছু চিহ্ন থেকে গেছে। চিহ্ন থেকে গেছে 'বিষম কাণ্ড' ধরনের কোনো-কোনো লেখাতেও, যেখানে স্বরবৃত্ত-মাত্রারূপে আছে এক অস্থির চলাচল। 'তড়বড়িয়ে বুক ফুলিয়ে ততে যাচ্ছেন রাতে'র পরেই সেখানে দেখা দেয় 'তেড়ে হন হন চলে তিন জন জেন পল্টন চলে'। বইতে নেবার সময়ে এসব নিশ্চয় সামলে তুলতেন তিনি, তবু, সত্যোক্তনাথ দত্তের সমকালে ছন্দের টুংটাং না করেও ছন্দো-বৈচিত্র্য যিনি তরে রেখেছেন লেখা, তাঁর এ-রকম দু চারটি অনামনকতাও বিস্ময়কর লাগে।

শব্দ আর ছন্দের ধ্বনিগত আকর্ষণ সুকুমার রায়ের অন্যতম বৈশিষ্ট্য, অনুকার শব্দে ভরে আছে তাঁর লেখা, শব্দ-ব্যবহারের ব্যাকরণগত কৌতুকও তিনি ধরিয়ে দিতে চান পাঠকদের, এসব কথা ঠিক। কিন্তু সঙ্গেসঙ্গেই আমাদের মনে রাখা উচিত যে এখানে আছে তাঁর তৃতীয় স্তরের রচনা, অন্তত সুকুমার নিজে নিশ্চয় মনে করতেন তা। আমরা লক্ষ্য করব যে ‘সন্দেহ’এর পাতা থেকে যখন তাঁর প্রথম বইটির রচনা নির্বাচন করছেন তিনি, তখন রচনার বা প্রকাশের কোনো কালক্রম মানেননি সেখানে, বহু রচনা থেকে অল্প কয়েকটিকেই সাজিয়ে তুলেছেন তখন। সে-নির্বাচনে ‘খিচুড়ি’ আর ‘শব্দ-কল্পদ্রুম’ ছাড়া আর কোনো লেখাই নেই যেখানে পাঠককে ভর করতে হবে কেবল শব্দের খেলাস বা নানার্থক ক্রিয়াপদের দৃষ্টান্তে। সত্যি বলতে, এই ক্রিয়াকৌতুক বেশিগত তার টান ধরে রাখতে পারে না, ‘খাই খাই’এর মতো রচনাকে একটু অস্বস্তিকর দীর্ঘ বলেই মনে হতে থাকে, মনে হতে থাকে কেবল লম্বুচালে এক তালিকাভোরির চল, প্রকাণ্ডতরে যেন ব্যাকরণ শেখানো।

সেই লেখাগুলিকে ছেড়ে দেন সুকুমার রায়। ছেড়ে দেন সেইসব লেখাও, সেখানে আছে সবল কবিতা, রাবীন্দ্রিক পদ্ধতিতেই যেখানে তিনি লিখতে পারেন ‘আজব খেলা’ বা ‘মেঘ’, ‘আনন্দ’ বা ‘শিশুর দেহ’। ‘শিশুর দেহে মূর্তি নিল আসার ভালবাসা’ ‘যে আনন্দ সকল সুখে যে আনন্দ রক্তধারায়’ ‘মাথায় জটা মেঘের ঘটা আকাশ বেয়ে ওঠে’ বা ‘ভোরের ছবি মিলিয়ে দিল দিনের আলো স্বপ্নের মতো উচ্চারণে তেমন স্বতন্ত্র কোনো মহিমা নিশ্চয় নেই। কিন্তু ‘সন্দেহ’ পত্রিকায় যখন ছাপা হচ্ছে বিজয়চন্দ্র মজুমদারের ‘ফলের কবিতা’র ছন্দোবদ্ধ তালিকা, কিংবা সত্যেন্দ্রনাথের ‘তাড়ারিসির গান’, কিংবা নজরুলের ‘রবিমামা দেয় হামা গায় রাগা জামা ঐ’-এর মতো যথার্থ্যহীন ছবি, যেসব লেখায় কেবল কাল্পনিকতা আছে কিন্তু কল্পনা নেই কোনো, তখন সুকুমার রায়ের ছে’টা ছে’টা ওই লেখাগুলি তাঁর সহজ কবিপ্রকৃতির একটা স্পষ্ট পরিচয় দেয়। আর, এ কবি একেবারে অপ্রতিরোধ্য হয়ে ওঠেন তখন, যখন উত্তরের সঙ্গেই একাকার করে নিতে পারেন তাঁর এই কবিতার মন।

উত্তরের সঙ্গে কী ভাবে মিলিয়ে নেওয়া যায় কবিতা?

আমরা যখন গড়ি ‘বেড়াল মরে বিষম গেয়ে, চাঁদের ধরল মাথা’ তখন মন থাকে শুধু খ্যাপামির প্রান্তে। কিন্তু তার পরেই যখন ‘হঠাৎ দেখি ঘরবাড়ি সব ময়দা দিয়ে গাঁথা’ তখনই সেই অসম্ভবের মধ্যে দেখা দিতে শুরু করে এক ছন্দ। চাঁদ শব্দটির সঙ্গে সঙ্গে জ্যোৎস্না এগিয়ে আসছে লেখাটিতে, আর সেই জ্যোৎস্নায় ধুলে মাওয়া ঘরবাড়ি যেন কোমল করে নিচ্ছে তার চেহারা, তখন তাকে ‘ময়দা দিয়ে গাঁথা’ বলে মনে করলে যে-খ্যাপামি আমরা পাই তা কবিতারই অন্য নাম। চোখের সামনে একটা রূপ ভেসে ওঠে তখন।

এ লেখাটি অবশ্য, বলেই দেওয়া আছে, একেবারে মৌলিক নয়। কিন্তু এরই ধরন আমরা হঠাৎ-হঠাৎ দেখতে পাব সুকুমার রায়ের নিজস্ব রচনাতেও, সেইখানে বৃষ্টিতে পারি সমকালীন অন্য ছড়াকারদের সঙ্গে—এমনকী লিয়ারদের সঙ্গেও—তাঁর চরিত্রগত প্রভেদ। সেইখানে, গ্রীষ্ম বা বর্ষার লম্বু বগনার চালে হঠাৎ তিনি লিখতে পারেন ‘তেড়ে আসে পালাজ্বর পৃথিবীর গায়ে’ ‘তত্ত্ব ভীষণ চুলা জ্বলি নিজ বন্ধে’ অথবা ‘পৃথিবীর হাত পিটে ঝমাঝম বারিধার’। ভূতুড়ে খেলার অবিদ্যাসা সব আদুরে উপকরণের মধ্যে অনাক্সাসে তিনি মিলিয়ে নিতে পারেন ‘জোছন হাওয়ার স্বপ্নঘোড়ার চড়নদার’কে। লম্বুবেড়ালের মালপোয়া খাবার ইচ্ছের সঙ্গে দেখা দেয় ‘গাছপালা মিশমিশে মখমলে ঢাকা’ কিংবা ‘জটবীধা ঝুলকালো বটগাছতলে/ধকধক জোনাকির চকমকি জ্বলে’। হাসির হাত থেকে বাঁচবার জন্যে তাঁর রামগন্ধের ছানা এড়িয়ে চলতে চায় দখিন হাওয়ার সুড়ঙ্গড়িকে, মেঘের কোণে কোণে হাসির বাষ্পকে, অথবা সেই-সব কোণকে, যেখানে

ঝাপের ধারে ধারে

গাভের অন্ধকারে

জোনাক জ্বলে আলোর তালে

হাসির ঠারে ঠারে।

যদি কোনো পাঠক না জানতেন যে কোন লেখা থেকে নেওয়া হচ্ছে এই লাইনকটি, অনাক্সাসে তিনি একে ভাবতে পারতেন এক স্নিগ্ধ প্রাকৃতিক বর্ণনার আয়োজন। এইসব কবিতার নজরেই বৃদ্ধদেব বসু লিখেছিলেন যে সুকুমার রায়কে ‘কবি

বলে না-মানতে হলে কবি কথাটার অন্যায়ভাবে সীমানা টানতে হয়।'

কেষল এই কয়েকটিতে নয়। 'বুড়ীর বাড়ী' কবিতাটি যখন পড়ি, সে কি নিছকই আবোলতাবোল হয়ে থাকে? খুরখুরে বুড়ির যে ঝুরঝুরে পোড়ো ঘরটি গড়ে উঠছে এ কবিতায় ধ্বনিত-ছনিত সে-রকম একটি আশ্চর্য বাস্তব ঘরের ছবি বাংলা কবিতাতে খুব সুলভ নয়। যোলো লাইনের এই রচনায় হসন্ত-ধ্বনিগুলির (গালভরা চালভাজা ঝুরঝুরে খুর-খুরে ঝুলকালি মিটমিটে পিঠখানা খকখক ঠকঠক ঝাঁটদিলে কাঠকুটো ছাদগুলো বাদলায়) এমন অবিরল প্রয়োগ আছে যে, কাঁচা ওই ঘরের নড়বড়ে ভাবটা পর্যন্ত ধ্বনির মধ্য দিয়ে দেখা দিতে থাকে, পাঠকেরও এখানে 'ওর দিতে ভয় হয় ঘর বুঝি পড়ে'। সূতো দিয়ে বেঁধে রাখবার মতো কিংবা কাঁটা দিয়ে এঁটে নেবার মতো কত ঘরই তো পথে পথে দেখতে পাঠ আমরা—কলকাতার পথে—যেখানে 'ঝাঁট দিলে যারে পড়ে কাঠকুটো মত', যেখানে 'ছাদগুলো ঝুলে পড়ে বাদলায় ভিজে' আর 'একা বুড়ী ঠেকা দেয় কাঠি গুঁজে নিজে'।

বিশেষের মূর্তিকে প্রত্যক্ষ করে তোলাটাই কবিতার একটা দায়। খামখেয়ালের জগতের মধ্যে ঘুরতে ঘুরতে সে-কাজটা যে কত সহজেই করে যান সুকুমার রায়, তার অন্য দু-একটি নমুনা আছে 'কাঠবুড়ো' বা 'ছায়াবাজি'র মতো লেখাতেও। যখন আমরা তাঁর 'মেঘ' বা 'মেঘের খেয়াল'এর মতো কবিতায় নানারকম মেঘের কথা শুনি, তখন সেটা প্রত্যাশিতই থাকে, তার গোটা সুবটাই মূলত বর্ণনার। 'সেখানে তাঁর কবির চোখ কখনো দেখে 'কচি কচি খোপা খোপা মেঘদের ছানা', ডানা মেলে চলে যায় তারা, কিংবা কখনো দেখে 'বুড়ো বুড়ো ধাড়ি মেঘ টিপি হয়ে' উঠছে, দেখে 'জটাদারী বুনো মেঘ' আর তার পর এক 'ঝুলকালো চারিদার'। এর মধ্যে হাসির কথাটা নেই, একমাত্রিক চালেই চলছে এ লেখা, আকাশের মেঘ 'পলে পলে কত রং কত রূপ ধরে' সেইটেই কবি জানিয়ে দিতে চান এখানে। কিন্তু 'ছায়াবাজি' বা 'কাঠবুড়ো'ও কি নয় এমনি রূপেরই কথা? এসব লেখায় সুকুমার রায়ের বাইরের চালটা সেই বাস্তবপ্রসঙ্গ মানুষদের ওপর ভর করছে, ছায়ায় সঙ্গে কুস্তি করছে একজন, সেজ করে ভিজে কাঠ চেটে খাচ্ছে একজন।

কিন্তু আরেকটা ভিন্ন মাত্রায় এ রচনাগুলি আমাদের সামনে পৌঁছে দিচ্ছে দেখবারই একটা চোখ।

গাছের সবুজকে আমরা সবুজ বলই জানি, নীল বলই জানি আকাশের নীলকে, কিন্তু দেখতে যে জানে সে দেখে ওই সবুজেরই মধ্যে কত ভিন্ন রকমের সবুজ, নীলে কত ভিন্ন রকমের নীল। ছায়ারও কি নেই তেমনি নানারকম রূপ? রোদের ছায়া আর চাঁদের ছায়া কি এক হতে পারে? আর এই প্রশ্নটা মনে জাগবার পরেই দেখি কৌতূহল ওই 'ছায়াবাজি' কবিতায় পরতে-পরতে খুলে যাচ্ছে 'শিশিরডেজা সদা ছায়া' 'গ্রীষ্মকালে শুকনো ছায়া' 'হালকা মেঘের পানসে ছায়া'। আর তখন বুঝতে পারি যে এখানে একজন কবিবই চোখ ঘুরচে 'ছায়ার দিছু পিছু', আর দেখতে পাচ্ছে 'কমন কণে প্রহণে প্রহণে ছটফটিয়ে সরে যায় ছায়া, আর নানারকমের রূপ নিয়ে হয়ে ওঠে 'পাংলা ছায়া, ফোকচা ছায়া, ছায়া গভীর কালো।' 'চাঁদের আলোয় পেরে ছায়া' 'আমড়া গাছের নোংরা ছায়া' 'তঁতুল-তলার তন্ত ছায়া' আর 'মৌয়া গাছের মিটিট ছায়া'দের দেখতে শিখবার পর আমরাও কি এমনি এক ছায়াবাজিতে নেমে পড়তে চাই না? কাঠবুড়ো যে ভরপুর হয়ে আছে নানারকম কাঠের তত্ত্বজ্ঞেয়াদে, সেটা অবশ্যই ও কবিতায় কৌতূহলের ছটা, কিন্তু তারই মধ্য দিয়ে কাঠ ত্রিনিমটাকেও কি নতুন করে দেখতে শিখছি না আমরা? দেখছি না ফটা কাঠ যুটো কাঠ, টিমটিমে আর জ্যান্ত কাঠের স্পর্শগ্রাহ্য প্রভেদটুকু?

'আবোলতাবোল'-এব সূচনা-কবিতায় ভরসা দেওয়া ছিল যে এ বইতে আমরা পাব 'বেতিক বেতাল'কে, কিন্তু ওরই সঙ্গে 'স্বপনদোলা'রও ইঙ্গিত ছিল সেখানে। গোটা বইটি পড়বার পর যখন শেষ কবিতায় পৌঁছই, সেখানেও শুনি 'তাল বেতালে খেয়াল সুরের কথা, সেখানেও আরেকবার আসে পনদোলা। কিন্তু শেষের এই লেখাটিতে স্বপ্নের জায়গা বেশি, সেখানে কবি সুরের নেশায় দেখতে পান স্বরনাকে, ধ্বনিত-গঞ্জে-দুল্যে একাক্ষর করে দিয়ে সেখানে তিনি শুনে পান 'আলোয় ঢাকা অক্ষকার/হাটা বাজে গজে তার'।

এইখানে এসে বুঝতে পারি কেন অনেক সুরিয়ালিস্ট কবিরা কাছে নন-সেন্সকে মনে হয় এত আপনজগৎ। অক্ষকারের গজে হাটা শুনে পাওয়া কি উজ্জট কথা না কবিতার কথা?

সীতানাথ বন্দ্যোপাধ্যায় যে আকাশের গায়ে টকটক গন্ধ পেয়েছিল আর
হুগ্গির পর পেয়েছিল তার মিষ্টি স্বাদ, সে কি কেবল উড়টের
এলাকাতেই বন্দী হয়ে আছে, না কি খুলে গেছে কবিতারও
দিকে? আর এইখানে এসে, 'শব্দ-কল্পদ্রুম'-এর মতো লেখাকেও
একবার উলটো দিক থেকে ছুঁতে ইচ্ছে করে। ফোটা বা ছোটা
শব্দগুলির স্বার্থকতাতেই মন না রেখে, হয়তো বন্ধ করলে
পারি যে ফুল ফোটার বা হিম পড়ারও শব্দ আছে একটা, আছে
গন্ধ ছুটে যাওয়ারও অদৃশ্য একটা চর্বি। ধ্বনিকৌতুক-এর সঙ্গে
সঙ্গে এ কবিতায় দেখানোও একবার চলে যায় আমরা।

এটা ঠিক যে এট ধরনের রচনা অল্পই আছে 'আনন্দ-
ভাবোজ'-এ বা তাঁর অন্যান্য কবিতায়। কিন্তু এই প্রবন্ধটা
থেকে চেনা যায় তার প্রত্যক্ষ মনোভাব। এই প্রবন্ধেই
সমস্ত 'বিবেচনা'র মতো হয় থাকে তাঁর সামনে, সেটা ভড়িয়ে

যায় তাঁর সব লেখাতেই। ছায়াধারার খাপা মানুষটি সব
রকমের ছায়াকে দেখতে পাচ্ছিল তাদের সূক্ষ্ম স্বাভাবিক, সুকুমার
রায়ও আলাদা করে দেখছিলেন সব রকমের মানুষ, সব
রকমের ছবি। কার্তব্যবোধে আনত কোন কোন কাঠের কী স্বভাব,
সুকুমার রায়ও প্রায় তেমনিভাবেই যেন বাজিয়ে বাজিয়ে জেনে
নেন কোন শব্দের কী স্বভাব। আর তারপর, প্রতিটি এই শব্দ
প্রতিটি এই মানুষ তাঁর চোখের সামনে জীবনময় হয়ে চলে
থাকে, তাদের পরস্পরের মধ্যে গুলটপালট একটা সম্পর্ক তৈরি
করে দেন তিনি, আর সম্পর্কের এই আনন্দই তাঁর কাছে আসে
অমূল্য এক হাসির রূপ নিয়ে। তখন, একসঙ্গে এসে দাঁড়ায়
চন্দ্র কলা জোয়ার মাকু তেঁদের দাঁড় নৌকো মানুষ পিপড়ে
মানুষ শেলের গাড়ি তেলের ভাঁড়, এর সবটাই হয়ে ওঠে ভালো,
সবটাকেই তিনি করে নেন আপন, আর সেইখানে, সব
অসম্ভবের মধ্য, তিনি পোষ মান তাঁর এক ছন্দ।

- ১। একটি তথ্য গোপন মনে রাখবার যোগ্য। জৈষ্ঠ মাসের 'সন্দেশ'-এ হাপা হাফ্‌ফিস থেকে দাঁড়াচ্ছেন পদ্ম। সার্থক পদ্মকে
আমি সবার পদবি/সারানি বহু রূপে বহু লুকাটুকি কখন দাঁখান বাঁম বড় ভাগে লিখে বিনয়ে দুটোই সচল করে নিয়ে।...'
পদ্মের সংস্কার ছপা হলো এর উদ্ভব 'চাষা'। আর সেটো জে নই-এ 'ছাষা'র 'জি'র এই দেখাও।

প্রবন্ধ 'হলোর মান'

মালপোয়া-বিলাসী, দুঃস্থদিগ্গবিত্রের অধিকারী হওয়ার জন্য হামেডিল ইন্সটিটিউট কোম্পানির মাধ্যমে।
সেই প্রবন্ধে ভূত, ভবিষ্যৎ ও বর্তমান এবং তাঁর 'হলোর টিউনস্' নিয়ে আলোচনা করেছেন লেখক

প্রজাতিভেদ : হলোলজি

কবিতার নিচে তারিখ নেই। তাই হলোকোপ তৈরী করা পেল না। কোন এক কৃষ্ণপঙ্কের মাঝরাতে পূর্বদিকে আধখানা মালপোয়ার মত চাঁদ যখন দেখা দিয়েছে, সেই রহস্যময় গা-হুমহুম-করা আলো-অন্ধকারে বস্তু ও মানুষের আলোড়নে হলোর সঙ্গে আমাদের পরিচয় ঘটে।

হলোর বংশগোত্রবৎ কংসকৌরবের চেয়ে হয়তো বা একটু কম, হয়তো বা সারামেয়ের দিকে কৌলীনা ও প্রাচীনত্ব একটু বেশি গা ঘেঁষে যায়, তবু এই তুচ্ছ মানবজীবন ও তুচ্ছতর শিল্প-সাহিত্যে হলোর আধিপত্য স্বরণ করলে রোমাঞ্চ অনুভব করি। বিশেষজ্ঞরা তাই অতি যত্নের সঙ্গে কঠোর পরিশ্রমে হলোলজি তৈরী করেছেন। প্রথমেই ব'লে রাখা ভালো, গার্হস্থ্য জীবন গ্রহণের আগে হলো ছিলো বাঘের মেশোমশাই। পাঁচহাজার বছর ধরে মানবসংসারে আতিথ্য নিয়ে আজ সে হাতগোঁরব এবং নানাবিধ অপঘণের অধিকারী—অরণ্যের অধিকার-বঞ্চিত হলো আজ ডারউইন সাহেবের জন্যই হয়তো বা রান্নাঘরের পাশে ভাঙা প্যাঁচিলের উপর ডন-বৈঠক করে।

হলোলজিস্টদের মতে মিশর থেকেই প্রথম হলোদন্দনা

ছড়িয়ে পড়ে সারা ইয়োরোপে। পৃথগম্য প্রাণী হিসেবে তাকে ইঁদুর তাড়াবার কাজে ব্যবহার করা হতো। এটাও মানুষের জহান্য কার্যকলাপের অন্তর্গত। ইয়োরোপীয় হলোদের পূর্ব-পুরুষ যদিও মিশরবাসী, মিশরের হলোয় উঁদুর আফ্রিকার হলোদের (Felis Lybica) উৎসসূচী। একালের লহরুপে সম্মুখে তোমার যে হলোবানাজিরা দাপটের সঙ্গে হলোটিকস্ চালিয়ে যাচ্ছে, পশুতদের মত এরা হচ্ছে Felis Catus। গড় ওজন নয় থেকে চোদ্দ পাউন্ড, এদের রঙ যে কত রকমের তা বর্ণনায় শেষ করা যাবে না। বিশেষজ্ঞদের মতে সুদীর্ঘ কেশগুচ্ছ-শোভিতরা (Angora) একটু কমজোরি হয়। সেদিক থেকে আমাদের হলোটি, আঁকা ছবিতে যা দেখা যাচ্ছে, বেশ মজবুত ব'লে মনে হয়, কারণ তার লোম বেশি নেই।

সুকুমার রায়ের হলো প্রজাতিভেদে সংকর শ্রেণীভুক্ত। শ্যামদেশ ও পারস্যের পিতৃকুল-মাতৃকুলের পূর্বপুরুষদের খবর পাওয়া যাবে। হিমালয়ের আরণ্যমার্জারের সামান্য স্পর্শ আছে বলেই তার মধ্যে ঈষৎ বৈরাগ্যও লক্ষ্য করার মত। তবে আমাদের অপর হলো-সংসারে বহু দেশাগত অভিধি শূণ্যে যুগে আবির্ভূত হয়েছে। সুদূর আমেরিকা থেকে প্রতিবেশী

ব্রহ্মদেশ—কেউ বাদ যায় নি। অনেকে শুনে একটু চমকে উঠতে পারেন—উজ্জ্বল সবুজ চোখবিশিষ্ট, ধূসর নীল পুরু লোমের কোট গায়ে কিছু রুশ মার্জারও নিঃশব্দে ভারত মার্জার-মহাসিন্ধুতীরে উপস্থিত হয়েছে—দিবে আর নিশে মিলাবে মিলবে যাবে না ফিরে।

প্রসঙ্গক্রমে নিবেদন করি সারমেয় নিয়ে পুরুষরা যতই আদিখ্যাত্য করুন এবং প্রদর্শনীতে টুফি জিঁতুন, নারীকুলই হলোসমাজের পৃষ্ঠপোষক। খোদ মাকিন মূল্যকে সাতটি হলোলাভাস’ সংস্থা আছে—ক্যানাডায় একটি ও ব্রুটেনে একটি। অনুরূপ একটি সংস্থার প্রয়োজন কলকাতা শহরে আছে কিনা হলোমনস্করা ভেবে দেখতে পারেন।

হলোগ্রাফি

শিল্পসাহিত্যে হলোরা খুব নিঃশব্দে আসে। বাঁকানো এবং ধারালো নখ নরম খাবার ভিতর লুকিয়ে রেখে, সেন্সিটিভ গৌফজোড়াকে সক্রিয় করে এরা খবর রাখে, কে কি করছে না-করছে। এই জাতীয় হলোদের মধ্যে প্রথম যার সাক্ষাৎ পাই সে হচ্ছে হিতোপদেশের সেই প্রসিদ্ধ ধূসর। নিজেকে নিরামিষাশী চাক্ষুয়ানব্রতী বলে পরিচয় দিয়ে অজ্ঞ এবং রুদ্ধ শব্দনের বাসায় আশ্রয় নেন। রুদ্ধের উপর শব্দনের বাচ্চাদের তত্ত্বাবধানের ভার ছিলো। হলোটি সমস্ত বাচ্চা উদরস্থ করে গদাইলকরী চাল বেরিয়ে গেল, শব্দন জানতেও পারলো না। শব্দনিরা ফিরে এসে ডাবলো পুরো ব্যাপারটাই বুড়ো শব্দনের কাজ। তারা, খুব স্বাভাবিকভাবেই, নির্দোষ, হতভাগ্য রুদ্ধ শব্দনটিকে হত্যা করল।

আরতীয় সাহিত্যে এই হলোটি প্রাচীনতম কিনা জানা নেই, তবে চাতুর্থে অভিনয়-দক্ষতায় এবং নৃশংসতায় এর জুড়ি নেই। পরবর্তীকালে ভারতবর্ষে যে শক্তিশালী হলোক্রেমীর উদ্ভব তা এই ডবল বদমাশটি থেকেই সম্ভব হয়েছে।

বক্ষিমচন্দ্রের বেড়াল অবশ্যই হলো। কমলাকান্ত আফিং-এর নেশায় ভ্রমিত প্রদীপে তাকে মার্জারসুন্দরী বলে সম্বোধন করলেও, জন্ম স্ট্র্যাট’ মিল-এর ভাবশিষ্য এই সুতাত্ত্বিক আত্ম-প্রত্যয়ী মার্জার যে মেনি বেড়াল নয়, হলো—এটা সবাই জানেন। মেনিরা বেশিরূপ একটানা তর্ক করতে পারে না, ল্যাজের

জরুরী আপটায় প্রতিপক্ষের মুখ বন্ধ করে দেয়। অবশ্য ইতিমধ্যে ঊনিশ শতকের নিওক্লাসিকাল চল্লো সাহিত্য থেকে ধীরে ধীরে বিদায় নিয়েছে। বিশ শতকের প্রথমার্ধে পরিবর্তিত হলোগ্রাফিতে সুকুমার রায়ের নামকৃতির আবির্ভাব ঘটেছে। বক্ষিমচন্দ্রের স্বল্প প্রদীপালোকিত সান্নাধ্য থেকে মধ্যরাত্রির রহস্যময়তার চলে গেছে এই হলো—তার চরিত্রেরও পরিবর্তন ঘটেছে। আত্মবিশ্বাসবর্জিত আত্মবাদে সে ইতিমধ্যে, ঐতিহাসিক কারণেই, ডুবে গেছে। সমাজতন্ত্রের বুলি ছেড়ে বুলি ঝেড়ে সে বের করে এনেছে মালপোয়াবিলাসীর হতাশ আত্মনাদ।

হলোক্লাস

জাতিতত্ত্ব থেকে ক্রমশ শ্রেণীতত্ত্বে এলে আমরা দেখব, এই হলোটির জন্ম হয়েছে ইস্টইন্ডিয়া কোম্পানীর বণিকপুঁজির মাচায়। শ্রেণীগতভাবে সে মৃৎসুন্দী চরিত্রের অধিকারী। গৃহস্থামীর (সে-সময়ে ভারতবর্ষের প্রতিটি গৃহের প্রকৃত মালিক ছিলো ইংরেজ শাসক) উদ্ভূত উচ্ছ্রিষ্ট ভোজন-পারঙ্গম এই হলো আশ্রয়না মালপোয়া ফিক্সড ডিপোজিট করেছিলো—কিন্তু কানকাটা নেকী বাদ সাধলো। হলোক্লাসে এই জিনিষ হামেশাই ঘট। কিন্তু একটা বিষয় লক্ষ্য করার মত—নেকীকে হলো আক্রমণ করে নি। করে না। কারণ পরস্পরের মধ্যে নন-অ্যাটাগনিস্টিক সম্পর্ক বজায় রাখতে হয়। নইলে বেশি চৌক্যার চোঁচোমোচি করলে গৃহস্থামীর হাতে লাতিপেটা হবার আশঙ্কা আছে। আজকাল তাই হলোরা নিজস্ব মালপোয়া সম্পর্কে অত্যন্ত সচেতন। ‘আয় ভাই গান গাই আয় ভাই হলো’ বলে যে অনাত্তরিক নৈব্যক্তিক আহ্বান সে নেহাৎই শ্রেণীগত পারিপাট্য বজায় রাখার জন্য। প্রকৃতপক্ষে হলো মালপোয়া-সংক্রান্ত ব্যাপারে তার পরমবন্ধুকেও বিশ্বাস করে না। মালপোয়া ভাগাভাগির ইতিহাসে হলোদের আভ্যন্তরীণ বিষয়ে স্বতন্ত্র গ্রন্থ রচিত হচ্ছে।

হলোক্রেসী

‘বিদঘুটে রাঙিরে’ যদিও হলোর জন্মের ইতিহাস রচিত হয়েছে, হলোদের নিজস্ব সংগঠন জাতি প্রাচীনকাল থেকেই সক্রিয়।

মেনিদের উপর অখণ্ড আধিপত্য বিস্তার, তাদের নিয়ন্ত্রণের মধ্যে রেখে প্রভুদের সাম্রাজ্য বিস্তার এবং সংরক্ষণের দায়িত্ব যে-হলোদের উপর থাকে তারা নিজস্ব নিয়মেই একটা তত্ত্ব গড়ে তোলে। মালপোয়াকাংক্ষী এই উপশ্রেণীটি আপাতদৃষ্টিতে ঐক্যবদ্ধ বলে মনে হলেও গিঠে ভাগেব বৃন্দ মশগুল। ভাগেব কম পড়লেই চিন্তে হতাশা জাগে—‘আর কেন সংসারে থাকি’—সংসারকে ভেঙে ফাঁকি বলে মনে হয়—অন্তহীন শূন্যতায় ডুবে যায় চরাচর—‘প্রাণফাটা সুরে’ হলোদের হৃদয়বিদ্যবৎ নৈশশব্দে শিল্পসাহিত্য ভরে ওঠে—এই বিচ্ছিন্নতাবোধের দর্শনকে বলা হয় হলোজিহা।

উদ্ধৃত মালপোয়া আত্মসাতের সুযোগ যতদিন থাকবে ততদিন হলোক্রসীর অস্তিত্বও প্রকট থাকবে। তাব রূপগত পরিবর্তন ঘটবে কালে কালে কিন্তু গুণগত দিক থেকে তার উদ্দেশ্য অটুট। ‘মন-ভাঙা দুখ’ কঠোরে পুরে অর্তনাদ করলেও তার এই হাহাকারের পেছনে আগামী মালপোয়ার সম্ভাবনা উঁকি দিলে, তাই এই শোকগাথা কুহিম।

হলোজিহাটিক্স

মানুষের নন্দনতত্ত্বের সঙ্গে হলোর রূপনতত্ত্ব যুক্ত হয়ে যে অভিনব সৌন্দর্য তত্ত্বের সৃষ্টি হয়েছে তাকে হলোজিহাটিক্স বলা হয়। হলোর গান বিশ্লেষণ করলে পরিষ্কার বোঝা মাঝে।

প্রথমেই ‘মগমগে মগমগে’ গাছপালা ঢেকে দিয়ে অন্ধকারকে বেশ গাঢ় করা হয়েছে। তারপর সেই অন্ধকারকে আরও জমাট করে জট বাঁধিয়ে বটের ঝুরি করে সমগ্র অঞ্চলে এক গা-ছম্ছম্-করা রুদ্ধশ্বাস অবস্থা তৈরী করা হয়েছে। তাতে ধক্ ধক্ করে ভৌতিক জোনাকি জ্বলে—অন্ধকারে হলোর চোখের মতই তা রোমাঞ্চকর। তারপর গাঢ় কালো রঙের মধ্যে একপোঁচ লাল রঙ এক ফাঁকে ছড়িয়ে দিয়ে আধ-খানা চাঁদ স্বপ্ন দিগন্ত থেকে টেনে তোলা হলো তখন এক অতিপ্রাকৃত পরিমণ্ডল তৈরী হলো হলোর সঙ্গীতের জন্য—‘চুপচাপ ঝোপঝাড়’গুলোতে সুরের শিহরণ জাগলো, মধ্য-রাত্রির স্তম্ভতার মধ্যে যেন সুরের প্রথম স্পন্দন অনুভব

করা গেল।

এতক্ষণ চোখ এবং কানের ক্রিয়া চলছিল। এর সঙ্গে যুক্ত হলো এবার রসনার রসসিক্ত আলোড়ন। আন্ত মালপোয়াটিকে আধখানা করার জন্য সুকুমার রায় ‘মালপোয়া আধখানা কাল থেকে আছে’ এই অংশে ‘আধখানা’কে মাঝখানে রেখেছেন—নইলে লিখতেন ‘আধখানা মালপোয়া কাল থেকে আছে’। তাতে অর্থেই কোনো হানি হতো না। কিন্তু দুটুকরো মালপোয়াকে দুটো ‘ল’ এর ব্যবহারে সমানভাবে নরম করে দেবার জন্যই তিনি ‘মাল’ এবং ‘কাল’-কে বিচ্ছিন্ন করে দু’দিকে দিয়ে ‘আধখানা’কে মাঝখানে রেখেছেন। ‘প্রাণপণে তেঁ’টা চাটে কান-কাটা নেকী’র মধ্যেও তেঁ’টা চাটার শব্দই শোনা যায় ‘ট’-এর বারবার ঠোকবরে। ‘গালফোলা মুখে তার মালপোয়া ঠাসা’ হবহ ছবিটি উঠে আসে। আর সেই সর্বাধিক সঙ্গীতগত পংক্তিটি—‘ধুক ক’রে নিড়ে গেল এক ভরা আশা’ যে কোনো মানুষের বুক ফেটে যায়—মার্জারকুল তো দূরের কথা। আশা যেন প্রদীপের মতই জলছিলো এতক্ষণ—নেকী একটা ফুঁ দিয়ে নিবিয়ে দিলো—এবং তারপরই জগৎসংসার অন্ধকার।

কিন্তু সুকুমার রায় কেন বললেন ‘দীত স্নাই কানে কানে চীৎকার ক’রে’—ঠিক বোঝা গেল না। কারণ হলোজিহাটিক্সের মতে—“Their sense of hearing is excellent and can detect frequencies of up to 40,000 Hz or higher.” অবশ্য শ্রোতার অনীহাকে বিদীর্ণ করার জন্যও আয়োজন বর্ণভেদী হতে পারে।

সঙ্গীতের সমস্ত সুর এবং সুরভি, সমস্ত বেদনা এবং বৈরাগ্য, সমস্ত শূন্যতার বুককে নিখিল আর্তনাদ ঘনীভূত হয়ে উঠেছে এবটিমাত্র পংক্তিতে ‘গিল্লীর মুখ যেন চিমনির কালি।’ হলোজিহাটিক্স-এ বলে, মালপোয়াবিহীন জগৎসংসার সৌন্দর্য-বিবজ্জিত এবং বর্জ্যনীয়। কিন্তু নেহাৎই ভবিষ্যতের ভাগের আশায় বেঁচে থাকা। হলোকেও তাই ‘ভেঙে ফাঁকি’ জেনেও ‘প্রাণফাটা সুরে’ গান গাইতে হক্ক—কাম্যুর দশ’নে বিশ্বাসী হ’লে তার চলে না। এ’ও এক ধারাবাহিক আত্ম-রক্ষার করণ সংগ্রাম।

সুন্দর

সুকুমারের নাটক

গেমন তাঁর অস্বাভাবিক শিল্পবর্মে, যেমনি নাটকেও প্রত্যক্ষ সমসাময়িক রাজনৈতিক-সামাজিক-ধর্মীয় ঘটনাবলী অংগতিকে উন্মোচন করেছেন। পশ্চিমী আন্দোলনের স্ববিবোধিতা এবং উচ্চলোক সম্প্রদায়ের উজ্জ্বলতা তাঁর বিশেষ মনোযোগ আকর্ষণ করেছে।

দ্রষ্টব্য 'রামধন বধ' কে হিসেবের ভিতরে রাখলে সুকুমারের মোট নাটকের সংখ্যা আট। একটি ('হিংসুটে') ক্রুলের মেয়েদের জন্য লেখা। আমরা সেটিকে বিবেচনার বাইরে রাখছি। 'ভানুক সভা'র পরে সুকুমারের নাট্যকার জীবনে একটা সাময়িক যতি পড়েছিল। উচ্চশিক্ষার্থে তাঁর বিলেত-যাত্রার পূর্বকাল পর্যন্ত এ সময়ই আমাদের আলোচনার প্রথম পর্ব

প্রথম পর্ব

সুকুমারের সমস্ত নাটকের ভিতরে 'রামধন বধ' 'লক্ষ্মণের শক্তিশেল' আর 'ঝালাপালা' তেই টিল সম-সময়ের ছাপ সবচাইতে বেশী।

বঙ্গভঙ্গের আমলে, ১৯০৫-০৬ সালে লেখা 'রামধন বধ'-এর কাহিনী-কাঠামোটুকু ছাড়া বিশেষ কিছু আজ জানবার উপায় নেই। সাহেবিয়ানায় রামসুদেন অর্থাৎ রামধন, সাহেব-দেরও ছাড়িয়ে যান আর দেশের মানুষ 'নেতিউ নিগার'। তাকে দেখলেই ছেলেরা চীৎকার ক'র বলে 'বন্দে মাতরম'। শুনে রোগে আঙন তেলে বেঙন সে তেড়ে যান তাদের দিকে।

গালপাড়ে, পুনিশ ডাকে। এই নাটকেই ছিল 'দেশী পাগলার দমোর গান' :

আমরা দেশী পাগলার দল

দেশের জন্য ভেবে ভেবে হয়েছি পাগল

(যদিও) দেখতে খারাপ, টিকবে কম দামটা একটু বেশি

(তা হোক) তাতে দেশেরই মঙ্গল।

স্বদেশী আন্দোলনের প্রতি সহানুভূতি বা প্রচার অভাব না থাকলেও তার হজুগ ও স্ববিবোধিতার হাস্যকর দিকগুলো সুকুমারের খোলা চোখের নজর এড়ায়নি। এর পরের নাটক 'লক্ষ্মণের শক্তিশেল'।

লক্ষ্মণের শক্তিশেল

রামায়ণের বহল পরিচিত কাহিনীকে অবলম্বন করে সরস নাটক লিখতে ব'সে সুকুমার গোড়াতেই টান মেরে তাঁর প্রধান চরিত্রদের নামিয়ে এনেছেন মহাকাব্যের অতিজৌকিক জগৎ থেকে। মহাকাব্যিক পরিচয়টুকু বাদ দিলে তারা সবাই পোষাক-পরিচ্ছদ কথাবার্তার নেহাৎই ছা-পেয়া বাঙালী মধ্যবিত্ত।

নাটকে 'পুঁই শাক চচ্চড়ি আর কুমড়া ছেঁচকি দিয়ে' 'চাটি' ভাত খায় রামের দূত। 'কৈলাস পাহাড়ের' নাম শুনে হনুমান বলে, 'কৈলাস ডাক্তার আবার কে?' যমদুতেরা এখানে চাকুরীগত-প্রাণ। যম গঙ্গামাদুনে চাপা পড়ে গেলে এই দুতেরাই 'তেরো আনা মাইনে বাকি' পড়ে থাকবার জন্য রীতিমতন মড়াকান্না জুড়ে বসে। গোটা নাটকটোতেই রয়েছে এমনিতর রংতামাশার অক্লপণ ছড়াছড়ি।

এর উপরে মজার সুরে মজার মজ'র গান। চরিত্রদের মুখে সুকুমার গুঞ্জে দিয়েছেন লৌকিক জগতের ভাষা। লঘু, অ-মহাকাব্যিক বিপরীত প্রতিক্রিয়া সৃষ্টির উদ্দেশ্যে গান ও মুখের ভাষায় একত্র মিশেল করেছেন সংস্কৃতের সঙ্গে অ-সংস্কৃত শব্দ। যেমন 'ঠ্যাওর' সঙ্গে 'পদ্ম'। 'পিলে' 'অন্না' 'ততঃ কিম' এবং অবশেষে 'ইতি সমাধেয়ং লক্ষণের শক্তিশেলভিধেয়স্য কাব্যস্য প্রথমো সর্গঃ'—মহাকাব্যের রীতি অনুসরণে এই গালভরা সংস্কৃতে সমাপ্তি ঘোষণার সঙ্গে সঙ্গে নকল গান্ধীয়ে'র নাটকীয় পরিবেশটুকু পৌঁছে যায় লঘুতার একেবারে ভূলে। একই উদ্দেশ্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দেও পরিামত ব্যবহার সুকুমার করেছেন।

বহিরঙ্গের এই সমস্ত উপকরণ নাটকের উপভোগ্যতার একটা কারণ। কিন্তু প্রধান কারণ অবশ্যই নয়। মঞ্চে কাটকে বিভীষণ হিসেবে উপস্থিত ক'রে তার হাতে ব্যাগ ও ছাতা গুঞ্জে দিলে অনেকখানি কাজ হয়ে যায়। কিন্তু তারপরও অনাবিল হাস্যরসের অপ্রতিরোধ্য প্রাথমিক আবেদনের অতিরিক্ত কিছু এ নাটকের কাছে সমসাময়িক মানুষের পাওনা ছিল।

লক্ষণের শক্তিশেলের সুনির্দিষ্ট কোন রচনাকাল জানা যায় না। পুণালতা চক্রবর্তীকে অনুসরণ ক'রে কল্যাণী কালেক্টর লিখেছেন "সম্ভবতঃ ১৯০৭ সাল", লীলা মজুমদারও অনুমান করেছেন 'ঝালাপালা' ও 'লক্ষণের শক্তিশেল' সুকুমারের "বছর কুড়ি বয়সে লেখা।" কিন্তু 'ঝালাপালা'র যে পাণ্ডুলিপি পাওয়া গেছে তাতে রচনাকাল হিসেবে ১৯১১-র উল্লেখ আছে বলে জানা যায়। নাটকের আভ্যন্তরীণ কিছু সমসাময়িক তথ্য-ও এর সমর্থন করে। তাহলে 'লক্ষণের শক্তিশেলই' বা কবেকার? 'ঝালাপালা'র কিছু আগে হওয়াই স্বাভাবিক, অন্তত ১৯১১-র পরে নয়। সীতা দেবী সে বছরই শান্তিনিকেতনে সুকুমারের

মুখে এ নাটকের গান শুনেছিলেন। মোটকথা ১৯০৭ থেকে ১৯১০ যে বছরেই লেখা হ'য়ে থাকুক না কেন, আমাদের কাছে প্রথম গুরুত্বপূর্ণ তথ্য হ'লঃ সেই সময়টা ছিল 'স্বদেশী' আন্দোলনের অস্তপথের অস্তগত।

বিশ শতকের প্রথম দশকে নব-জাগ্রত দেশাত্মবোধের পরিপূর্ণিতে ঐতিহাসিক ও পৌরাণিক সাহিত্যের ভূমিকার কথা বিশেষ সুবিদিত। সাহিত্যিকরা তখন ইতিহাস কিংবা মহাকাব্যের পৃষ্ঠায় দেশপ্রেমের প্রেরণাই ওধু সংগ্রহ করেন নি, অতীতকে নিজের নিজের ক্ষমতা অনুসারে গড়ে-পিটেও নিচ্ছিলেন। অন্যদিকে সুকুমারের বাবা উপেন্দ্রকিশোর লিখে-ছিলেন ছোটদের জন্য পদ্যে পদ্যে রামায়ণ মহাভারতের কাহিনী। শিবনাথ শাস্ত্রী লিখেছিলেন যে, কোনো কিছু 'হিন্দু' হলেই ব্রাহ্মসমাজ তার রসগ্রহণে বিমুখ নয়। "রামায়ণ মহাভারতের ধর্মীয় সত্যকে ব্যাখ্যা ক'রে সমাজের লেখক লেখিকারা অনেক বই লিখেছেন। ই. টি. কে. রায়ের ছোটদের জন্য লেখা রামায়ণ-মহাভারতের গল্পগুলো তার দৃষ্টান্ত" (History of the Brahmo Samaj, Vol. 2, P.-278)। অর্থাৎ মহাকাব্য নিয়ে লঘুতা সৃষ্টি করার সমগ্র সেষ্ট ছিল না। ফলে সুকুমারকে যথেষ্ট সমালোচনারও মুখোমুখি হ'তে হয়েছিল - "ঠাকুর-দেবতাদের নিয়ে ভাড়া তামাশা করা উচিত নয়" (সুকুমার রায় / লীলা মজুমদার)। তবে সুকুমার কাদের নিয়ে আসলে 'লক্ষণের শক্তিশেল'-এ 'ভাড়া তামাশা' করেছে? রাম-লক্ষণ-বিভীষণ-ই কি প্রধান লক্ষ্য? এ বিষয়ে আন্দাজ করতে হলেও আমাদের ইতিহাসের দাতা ওষ্ঠাতে হবে।

সমসময়ের ঘটনা'এর সম্পর্কে, বলাবাহুল্য সুকুমার কোন-দিন উদাসীন ছিলেন না। সেই বিবরণ আছে পুণালতা চক্রবর্তীর 'ছেলেবেলার দিনগুলি'তে। অল্প বয়সে কংগ্রেসের কোন এক অনুষ্ঠানে গানের দলেও তাঁর উপস্থিতির উল্লেখ পাওয়া যায়।

অন্যদিকে 'স্বদেশী' আন্দোলন ছড়িয়ে পড়ার সঙ্গে সঙ্গে মত ও পথ নিয়ে নরম ও চরম দলের ভিতরে কোন্দল ক্রমশঃ জোরাল হয়ে উঠেছিল। 'বয়স্কট'র প্রমোই মূলতঃ দানাদর্শে উঠেছিল বিরোধ। ১৯০৭-এর ডিসেম্বরে সুরাট কংগ্রেসের অধিবেশন চরমপন্থীরা পণ্ড করল। বিচ্ছেদ সম্পূর্ণ

হ'ল। কার্যক্ষেত্রে দেশের রাজনীতিতে দেখা গেল চরমপন্থীদের প্রাধান্য।

নতুন পরিস্থিতির মোকাবিলায় ইংরেজ সরকারও একে একে 'রাজদ্রোহমূলক-সভা-আইন' 'প্রেস আইন' 'বিস্ফোরক প্রব্য আইন' ইত্যাদি অস্ত্রশস্ত্র নিয়ে যুদ্ধে নামল। ১৯০৭ এর ১লা নভেম্বর 'Seditious Meetings Act' জারী হবার পরের দিন অরবিন্দ ঘোষ 'বন্দেমাতরম' পত্রিকায় লিখলেন 'How to Meet the Inevitable Repression'। তিনি বললেন, 'বয়কটের সাফল্যের প্রতিক্রিয়ায় ইংল্যান্ডের বস্ত্রানীর পরিমাণ যখন কমতে লাগল তখনই এরা 'বন্দেমাতরম' কোমল ভেঙ্গে দেবার সুনির্দিষ্ট নীতি গ্রহণ করল। "এতটুকু প্রতিশোধী পতিপক্ষের চরম হাদয়হীন শাস্তানুলোক কার্যকলাপের মূখে টিকে থেলে জয়লাভ করার নতুন পন্থা দেশের আশাই চাই।" কার্যত মাত্র কয়েক সাতসব সরকারী চাকরীর সীড়াসী প্রয়োগ অশ্রান্ত সহজেই আন্দোলনকে হ্রাসান করে দিল। 'স্বদেশীযন্ত্রের' অন্যতম পুরোধিত রবীন্দ্রনাথ সুবকদের উপদেশ দিলেন বাইরের উদ্বেগনা উদ্ভাদনা থেকে নিজেদের সরিয়ে এনে পছলীতে গঠনমূলক কার্যে আত্মসমর্পণ করতে। এ প্রসঙ্গে রামেন্দ্র-সুন্দর ব্রিবেদীর মন্তব্য : "...উদ্বেগনা-পথে দুই বৎসর ধরিয়া ইংরেজের অনুগ্রহ লইব না, ইংল্যান্ডে শাসনহস্ত অটল করিয়া দিব বলিয়া এত লাফি করিয়া হাঙ্গামে তি, এবং ইংরেজরা যখন সেই লাফা দিতে ধৈর্য প্রতীত হইয়া লঙ্ডন হুনিয়া আমাদের গলা চাপিয়া ধরিয়াছেন তখন আমাদের সেই আত্মত্যাগিক আফালনের নিশ্ফলতা দেখনে ব্যতিত হইয়া রবীন্দ্রনাথ বলিতেছেন—ওপথে চলিলে হইবে না..." (প্রবাসী/আশ্বিন ১৩১৪)।

একদিকে স্বদেশীদের 'অস্বাভাবিক আফালন' ও 'নিশ্ফলতা' অপরদিকে 'ধৈর্যব্রত' ইংরেজের হাতের 'লঙ্ডন'—ইত্যাদি, সব মিলিয়ে পরিস্থিতির একটা গুণ্ডা কৌতুকময় দিক কি? সুকুমারের চোখে ধরা পড়েছিল? শক্তিশেলের সঙ্গে দমন-মূলক আইন বা অনাকিছুর আপাত-সাদৃশ্য সম্ভবত প্রথমে তাঁর মনে এসেছিল। তারপরই সম্ভবত জেগেছিল সমসাময়িক রাজনৈতিক পরিস্থিতির একটা বাস্তবিক ভাষ্য তৈরীর বাসনা।

বামায়ণের সুপরিচিত শ্লোক 'জননী জন্মভূমিচ স্বর্গাদপি

পরীয়াসী'—স্বদেশীযুগে দেশাত্মবোধের প্রায় বীজমন্ত্র হয়ে উঠেছিল। এরকম একটা সময়ে রামকে স্বদেশী এবং রাবণকে বিদেশী কল্পনা করা ছিল সহজ ও স্বাভাবিক। উপস্থিত, এ-বিষয়ে নাটক থেকে দুটি প্রত্যক্ষ প্রমাণ আমরা দাখিল করব।

নিশাচর্যকরণী প্রয়োগের ফলে গন্ধগণ চেতনা লাভ করল। 'সবাই' বলে উঠল, "...কি সাফাই ওমুখ রে!" হনুগান বজল : "হাজার হোক স্বদেশী ওমুখ ত!" সকলে আগন্ত হ'ল; 'তাই বল। স্বদেশী না হলে কী এমন হয়?' 'স্বদেশী'র প্রতি রামের দলবলের এই অনুরাগ, গভীর বিশ্বাস তাদের চরিত্রের রাজনৈতিক দিক সম্পর্কে সংশ্লেশব কোন অবকাশ রাখেনি।

রাম 'স্বদেশী' হলে রাবণ স্বভাবতই বিদেশী অর্থাৎ ইংরেজ-পক্ষ সহজ এই সমীকরণের উপরেই অবশ্য বিষয়টা সুকুমার ভেঙে দেন নি, দু-একটা সূক্ষ্ম ইঙ্গিত তিনি নাটকের ভিতর রেখেছেন। যেমন, রাবণের দত্তোক্তির কথাই ধরা যাক :

আমি পালোয়ান স্যাণ্ডো সমান

তুই ব্যাটা ভার জানিস কি?

কোথায় লাগে বা কুরোপাটকিন

কোথায় রোজেদ্ভেনিকি।

প্রথমত, নামগুলো সব বিদেশী। দ্বিতীয়ত, বাহুবলের দত্ত প্রকাশের জন্য পালোয়ান 'স্যাণ্ডো'র সঙ্গে শুধু নয় 'কুরোপাটকিন' ও 'রোজেদ্ভেনিকি'র সঙ্গেও রাবণ নিজের তুলনা করছে। এঁরা কেউই 'খেলার ছল' 'যখন তখন' 'হাতি লোফেন' এমন কোন কাঙ্ক্ষনিক 'মণ্ডিচরণ' নন। দুজনেই ইতিহাসের মানুষ। পৃথিবীকে সাম্রাজ্যবাদী শক্তিবর্গের ভিতরে নতুন ভাবে ভাগবাঁটোয়ারা করে নেবার যুদ্ধগুলোর অন্যতম প্রথম হল ১৯০৫-এর রুশ-জাপান যুদ্ধ। সেই যুদ্ধেই মাকুরিয়ান রুশ সেনাবাহিনীর অধাক্ষ ছিলেন তৎকালীন যুদ্ধমন্ত্রী অ্যালেক্সি কুরোপাটকিন। এ্যাডমিরাল রোজেদ্ভেনিকি (Rozhedest Venski) ছিলেন বাণ্টিক নৌবহরের কমান্ডার। সুতরাং কুরোপাটকিন ও রোজেদ্ভেনিকির নামে ভাল ঠোকাতে ও গলাবাজিতে রাবণের সাম্রাজ্যবাদী হকার ধরা পড়ল। সঙ্গত কারণেই ইংরেজ সরকার ও রাবণকে তো বটেই, রাবণের হাতেব

‘লগুড’ বা ‘শক্তিশেল’কেও ক্রমশঃ ‘Seditious Meetings Act’, ‘Press Act’, ‘Indian Criminal Law Amendment Act’ ইত্যাদি থেকে অভিন্ন মনে হতে পারে। তা ছাড়া, অর্থনৈতিক লুণ্ঠনরাজ সাম্রাজ্যবাদী ঔপনিবেশিক শক্তির সামগ্রিক পরিচয়ের এমনি একটি অপরিহার্য দিক যে রাবণ কর্তৃক লক্ষ্মণের ‘পকেট লুণ্ঠণ’ের ঘটনাটিকেও আর অবিমিশ্র মজা হিসেবে দেখে যেতে সাহস হয় না।

‘রাবণ বড়ো’র বখায় আর কাজে কোন বিরোধ নেই। দস্ত করে যেমন, সেই মতন কাজও করে। ‘ওরে পাষাণ, তোর ও মৃত্ত খণ্ড খণ্ড করিব’—সুগ্ৰীবকে একথা শুধু বলা নয়, কার্যক্ষেত্রে তার মাথাও সে ফটায়। পাশাপাশি ‘স্বদেশী’ সম্পর্কে ইংরেজ রাজপুরুষদের একাংশের একটি হুমকি “...We shall try to break the back of it (swadeshi) in every possible way, we shall put the staying power of the Bengalee to the severest test before we allow them to develop their new nationalism” এবং অরবিন্দর মন্তব্য : “Thus spoke they and what happened since has certainly been singularly confirmatory of their frank avowal.”

রাবণ সম্পর্কে রাম-শিবিরের প্রতিক্রিয়া গুলোও চমৎকার। প্রথমে, দল-নেতার স্বপ্নের বিবরণে সবার স্বস্তির নিঃশ্বাস পড়ে। কিন্তু সাম্রাজ্যবাদীর ‘জান’ স্বভাবতই ‘খুব কড়া’, স্বপ্নে তা যাবার মতন নয়। সুগ্ৰীব, বিভীষণ, জাম্বুবান সকলেই রাবণের সাথে মোলাকাতের সম্ভাবনার কথা ভেবে ভয়ে কেঁপে অস্থির। ‘রাবণ আসছে’ শুনে সুগ্ৰীব ও বিভীষণ আঁতকে ওঠে ‘আঁ-কি?’ এবং গান জোড়ে :

যদি রাবণের ঘুঁষি লাগে গায়

ভবে তুই মরে যাবি—

নাটকে রাবণের হাতের অস্ত্র ‘লগুড’ ও ‘শক্তিশেল’। সম্মুখ করা যেতে পারে দমনমূলক আইনকে ‘লগুড’র সাথে তুলনা করবার চল সে সময় ছিল। স্বদেশী ‘লাফলাফি’ ও ‘ধৈর্যব্রত’ ইংরেজ প্রসঙ্গে রামেন্দ্রসুন্দরের পূর্বোক্ত মন্তব্যে তার প্রমাণ মিলেছে।

যাই হোক, বিভীষণ জরুরী কাজের অহিলায় এক সময় রণস্থল থেকে পালান। সুগ্ৰীব অনিচ্ছা সত্ত্বেও নামল রাবণের সঙ্গে যুদ্ধে। কিন্তু সংক্ষিপ্ত এক সংগ্রামের পরে রাবণের অস্ত্রের দাগটির কথা না মেনে তার উপায় থাকল না : ‘ওরে বাবা ইকী লাঠি/গেল নুখি মাথা ফাটি’। তারপর সুগ্ৰীবের মুখে শোনা গেল সর্বকালের পৃষ্ঠপ্রদর্শককারীদের জীবনদর্শনের মর্মবাণী। রাবণও তার পলায়নকারী প্রতিপক্ষ সুগ্ৰীবকে রাজনৈতিক মঞ্চের উপযুক্ত ভাষায় ধিক্কার জানিয়েছে : “ছি ছি ছি—এত গর্ব করে, এত আশ্ফালন ক’রে, শেষটায় চম্পট দিনি? শেম্! শেম্!” ‘স্বদেশী’ আন্দোলনও প্রচুর ‘আশ্ফালন’ গর্জনের সঙ্গে শুরু হলেও শেষ হয়েছিল কাণ্ডাণীর শব্দে। ‘Why did the movement begin with a bang and end with a whimper?’ (The Extremist Challenge—P.139, Amalek Tripathi) উত্তর যাই হোক, আধুনিক গবেষকের এই প্রশ্নেই আমরা প্রয়োজনীয় তথ্যের সমর্থন পাই। এর পর ‘লক্ষ্মণের শক্তিশেল’র প্রচ্ছন্ন সমসাময়িকতার প্রসঙ্গ আর শিথিল অনুমানের বিষয় সম্ভবত থাকে না।

‘নন্দসেন্স ক্লাবের’ অভিনয়ের জন্য হাসির নাটকটি লিখেছিলেন সুকুমার। কোন রাজনৈতিক প্রয়োজনের শাসন বা উদ্দেশ্য-পূরণের অভিপ্রায়ে নয়। মহাকাব্যের কাহিনী নিয়ে রঙ্গতামা-শার আড়ালে নিজেরই খেলালে তিনি তুলে ধরেছেন সাময়িক রাজনৈতিক চালচিলের ব্যঙ্গরূপ। সেকৌতুক—কারণ কৌতুক তাঁর বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গি, তাঁর সমালোচনার নিজস্ব ভাষা।

পটভূমি অপরিবর্তিত থাকলেও পরের নাটকেই সুকুমার রাজনৈতিক রঙ্গমঞ্চের উচ্চভূমি ও তার কুশীলবদের ছেড়ে সরাসরি নেমে এলেন অতি সাধারণ মানুষজনের ডিড়ে, তাঁর নিজের অর্থাৎ মধ্যবিত্তশ্রেণীর সামাজিক, রাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডলে।

কালাপালা

প্রথমেই, ‘পালা’ কথাটির সরস ও অর্থচোরা প্রয়োগ দশক-পাঠকের মনে নতুন কিছু পাওয়ার প্রত্যাশা জাগায়। ‘পালা’ হলেও এপালার জন্ম যে আলাদা তা আঁচ করা যায়।

যাত্রার রেওয়াজ অনুসারে প্রথমেই মঞ্চে হাজির হয় 'জুড়ি'র দল। তাদের প্রথম গানের প্রথম ক'লি 'সখের প্রাণ গড়ের মাঠ'-এর প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই পালায় প্রধান যে কৌতুকেন সুর তা বোধা হয়ে যায়।

আপাতভাবে 'শঠে শাঠাং সমাচারে' অথবা 'বুদ্ধি'র 'বলং তস্য' নিয়ে গল্প। নাটকের শেষে কেদার সেটা বেশ বড় গল্প। কবেই ঘোষণা করে দিয়েছে। চনিওতো সবই এক-মাত্রিক, ছকে বাঁধা। কৌতুকবসও সর্বত্র স্বতন্ত্রসাহিত্য নয়। অনেক ক্ষেত্রে চেষ্টাকৃত। সুকুমারের মৃত্যুর পরে 'সম্পদ' ১৯২৪ সালে প্রকাশিত হবার সময়ে কেবল পঠ (প্রথম দৃশ্য) তা'পা হ'য়ছিল ইংরেজীতে। পড়ান সময় সে একাধিকবার 'I go up you go down' পড়লেও প্রথম কবার সময় কিন্তু বলছে 'I go up we go down' মানে 'কি?' (সবাইকেই 'সম্পদ' জিতে প্রথমত, বাংলা হ'ল 'সম্পদ' হ'ল 'সম্পদ' দ্বিতীয়ত, we এর বদলে 'ইউ' ভাষা হয়েছে)। বোঝা যাচ্ছে পণ্ডিত এবং পরে 'গুদাম ঘনে' 'উই পোকা' ধরা মজাদার ব্যাখ্যা যাতে সহজে দিতে পারে, সেটী জেনেই এই আয়োজন।

এ নাটকের বচনাকাল ১৯১৯। 'লক্ষণে' শক্তিশেল ও 'ঝালাপালা' একই রাজনৈতিক পরিমন্ডলের অঙ্গ। 'সিডিশাস'-ও 'হাং'দে ফেসে' যাবার ভয়ে সন্তুষ্ট মধ্যবিত্ত 'উগ্রলোক'দের আতঙ্কের কৌতুকপূর্ণ চর্চা সুকুমার এঁকেছেন। কেবলচাঁদ ও তাদের স্বদেশসংগীত : 'হাং'দে সোনার ভারত'-এর শেষাংশে সে যখন আহবান জানায় 'জাগো জাগো উঠে পড়ে লাগো দেশোদ্ধারে প্রতী হও হে!' ওমনি সবনে হাঁ হাঁ করে উঠল :

দুলি। এই সিডিশাস।

পণ্ডিত। অ্যা, কি বললে? রাজপ্রোহসূচক? অ্যা?

শেটুরাম। তবে রে। সিডিশাস গান কন্সিস কেন রে?

দুলি। জানিস, আমার মামাতো ভাই গবর্নমেন্টের চাকরি করে।

হিন্দু পুনরুত্থানবাদের প্রতি সুস্পষ্ট কটাক্ষ 'ঝালাপালা'র আর একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক। 'ন্যাস-শাস্ত্র' নিয়ে পণ্ডিতের মুহূর্ত্ত অ-সফলতার ভিত্তিতে আপাত-কৌতুকের অতিরিক্ত কিছু অর্থ সহজেই পাওয়া যায়। কিংবা কেবলচাঁদের স্বদেশী সংগীতকেও ঠেকেবে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। শাস্ত্রবচন বা শাস্ত্রের

অনুমেদনের সমারোহপূর্ণ উদ্দেশ্য, এমনকি তার অপব্যাক্যার সাহায্যেও যে-কোন বক্তব্যের ভিতর অস্বাভাবিক ভঙ্গি ও গাভীর্ষ সঞ্চার করবার যৌক হিন্দু পুনরুত্থানবাদীদের একাংশের মধ্যে প্রকট ছিল। আমাদের পণ্ডিত যেন তাদেরই অতিক্ষুদ্র এক নোতু-সংকল্প। নাটকে অন্তত বারোবার পণ্ডিত বিভিন্ন উপলক্ষ্যে 'ন্যাস-শাস্ত্র'র কথা তুলেছে। কেবলচাঁদের প্রথম গানে 'ক'নের ফেরে' পড়া 'মনু'-'যাজ্ঞবল্ক্য'-র উত্তরপুরুষদের বিলাপ : 'আহা পড়ি'কা কালের ফেরে মোরা কি হনুরে?' কী তা'বা হয়েছে, 'হনু' শব্দের ইঙ্গিতময় প্রয়োগে সেটা অস্পষ্ট থাকে নি।

'মস্ত গারব' কেবলচাঁদ স্ব-চিত্রিত দ্বিতীয় সংগীতে 'দেশোদ্ধারে প্রতী' হবার জন্যে উপাত্ত অর্থনৈতিক ভানিয়ে গায়ল। তবে তার গানের ভাব-গর্ভ প্রথম পণ্ডিত গুরু হ'ত না হ'তেই একবার 'উচ্চহাস' শোনা গিয়েছিল। বাধা পেয়ে কেবলচাঁদ অভিমান করেছিল : 'দেখলেন মশায়! শ্রমীর বিষয়, এর মধ্যে কী কাণ্ডটা না কল্লে!' নিজের হাট্টুকু কেণ্ডা ও ঘট্টিকে দিয়ে হাসালেও স্বাধীন ও বহুমাত্রিক চরিত্র হিসেবে সুকুমার তাদের গড়ে তুলতে পারেন নি। এই ব্যর্থতাবোধ 'চলচ্চিত্রকল্প'র অসামান্য ভবদুলারের সৃষ্টিতে পরে 'ক'ন'দেই তাঁকে সাহায্য করে নি তা হ'লফ করে নিশ্চয় বলা যায় না।

মধ্যবিত্ত উগ্রলোক' শ্রমীর স্বভাবগত অসংগতিতে চিরকাল সুকুমারের প্রবল কৌতুকশোধ। তার অভিনয়নিদর্শন 'আবোল-ত'বোল'র বিভিন্ন কবিতায় ও তাঁর প্রায় প্রতিটি নাটকে গল্পে ছড়িয়ে রয়েছে। 'ঝালাপালা'তেও তা আছে। এতখানিই আছে যে তার পাশে নাটকের সাদামাটা মূল কাহিনী-অংশকে কখনো লক্ষ্যে উপলক্ষ্য মাত্র মনে হয়।

প্রথমে নাটকের সেই ছোট্ট অথচ অনবদ্য মধ্যবিত্ত বৈঠকি আলোকে 'গবম' শব্দটির খেঁই ধরে জমিদার বললে 'এসব বোধ হয় সেই ধূমকেতুর জন্যে।' অতঃপর শোনা গেল 'ধূমকেতুর নাজ' 'ও'নই [পণ্ডিতের] নাজ হয়ত' এবং ফলাফল হিসেবে 'ঝড়, রজিট, ভূমিকম্প' 'লেগ, দু'ভ'ক্ষ, বেবিবেরি, পানের পোকা, এগাহাবাদ একজিবিধান' 'ইত্যাদি। উল্লেখ করা যায়, 'ঝালাপালা' লেখার কিছুকাল আগেই হ্যাণির ধূমকেতু নিয়ে ভীষণ সোরগোল উঠেছিল। ওজবের অঙ্গ ছিল না। প্রবাসী

(চৈত্র, ১৩১৬) লিখেছিল : “কয়েকমাস হইতে সংবাদপত্রে এক
ধুমকেতুর উৎপাত সঙ্কল্পে নানাবিধ জল্পনা কল্পনা চলিতেছে।
গণনায়ে নাকি আসিতেছে তাহার সহিত বসুন্ধরাব সংঘর্ষণ
হইবে, তাহার বিষয়ক বাত্প প্রাণীকুল নিমূল হইবে...”।
সুকুমার তাঁর সমসময়েও গুজবপ্রিয় কুসংস্কারমগ্ন, অর্থ-
স্ত্রি মধ্যবিত্তের অসংখ্য আলাপচাত্‌র্য যে জগৎ সুনিপুণ
কৌতুকভাষ্যের মাধ্যমে ‘স্বাভাব্য’সমূহ প্রকট করেন সেটা এখন
যতখানি সত্য ছিল, আজও ততখানিই আছে। কিন্তু সেটুকুই
সব নয়, মধ্যবিত্ত জীবন-যাপনেও আরো কিছু গুরুত্বপূর্ণ
অসংগতি সুকুমার এখানে উল্লেখ করেন

নাটকের 'পরগাছা' প্রায় সবকটি চরিত্র নানা সময় নানা ভাবে দাবি জানিয়েছে, হ'ল 'ভুল্লনোক'। অপবেব মাথায় কাঁঠাল ভাঙ্গার ব্যাপনে অথবা তোষামুদি খোঁশামুদিত অবশ্য এ ওকে টেক্সা দিয়ে যায়। কিন্তু ভুল্লনোক হিসেবে পাওনা সম্মান সম্পর্কে তাদের হ'ল কোন আনা। আত্মসম্মানের নড়ি টনটনে :

১ পণ্ডিত । যা । বাবুদের হাটিয়া দে ।...

দুঃখি। সিকী! আমাদের গান্ধন নোক! হব-
প্রাণের অপমান!

২ কেবল। এইও, ইন্সটিটিউট নেসাদন, তদন্তাণে ০০ মাথে
হাত কুন্সিস।

৩ দুনি। উদ্ভলোবনে বমনি ব'রে ইনসান ৬।

8 খেঁট । କି, ଉଦ୍ଧବ:- 'କେବଳ ଯାଡ଼େ ଧରା !

দুলি । চাকর দিয়ে ইনসাল্ট !

ভদ্রলোকী সম্মান 'চাকর দিঃ' এই 'ইনসাল্ট' ভীষণভাবে
 আহত। নাটকের বর্ণনা অনুযায়ী খেঁচু আর দুগির অতঃপর
 'ডিগনিফায়ড একজিট'। 'ভদ্রলোক' হবার শিড়্ধনা বম নয়।
 'ঘাড় খাচ্চা' খাওয়া সত্ত্বেও 'মহাদাদাপূর্ণ প্রস্থানে'র ঠাট বডায়
 রাখতেই হয়। ভদ্রলোকী অস্তিত্বেব অনেকখানিই যে ভঙ্গি-
 সর্বস্ব সেটা বখিয়ে দিতে সক্ষমান একটুও ফাঁক রাখেনা নি।

‘ভুল্ললোক’ প্রসঙ্গ নাটকে যে আদর্শই আকর্ষিত বা প্রকৃষ্ট
নয় ‘জুড়ির’ গানের দিকে তাকালে তাই সুনিশ্চিত প্রমাণ মেলে।
জুড়িরা এখানে ভুল্ললোকপ্রেমী বিবেকবান অংশের প্রতিনিধি।
সুতরাং পরামর্শভাজী ‘নিচকর্মী’দের জন্য তাদের কোন সহান-

ভূতি নেই বরং জমিদারের পাশে দাঁড়ানো নিজেদের নৈতিক
কর্তব্য বলে তা'রা বিবেচনা ক'রেছে। স্বভাবতই, জমিদারের
'অনুরক্ত ভক্ত' হিসেবে নিজেদের ঘোষণা করতে অথবা 'চণ্ডী-
বাবুর মস্তকে পুতপ চন্দন রুটি'র কথা জানাতে জুড়িদের
কোন দ্বিধা হয় নি। ক্রমশঃ তা'দের সুর পরিবর্তিত হয়েছে।
প্রথমে 'খোশামুদে'দের প্রাথমিক দাখীনতার জন্য তারা অস্বস্তি-
বোধ করছে : 'ক'ছে সবাই যাচ্ছে তাই/চকর ব্যাটা দিচ্ছে
গালি হাঁ কবে সব খাচ্ছে তাই।' এরপর তৃতীয় দৃশ্যের
শেষে চকু ও খোশামুদে মতন ম'ফ এসে খোলাখুলি ভাবে
জমিদারকে অসিদ্ধমত দিনে মান খবর * 'ওবে ও চণ্ডীক'র/
তোমা'র নি নাট বে ম'না।'

[illegible]

ভাবুকসভা

[illegible]

প্রকৃত বচনাকান ১৯৯১-৯২ হলেও 'ভাবুকসভা'র প্রথম প্রকাশ 'পব'মী'তে, ১৩২১ (১৯১৭)-এর আশ্বিনে। সঙ্গে সুকুমারের নিজের আঁকা ছবি। চর্চা, আকাশের আধখনা বাঁকা চাঁদ। নদীর উপরে এসে পড়েছে গাছের সকা ডল। সেট 'ভাবর গাছ'-এর না'ড়া ডালের উগ্মা বসে 'ভাবুব'। গ্রাব নাথার চুশ সামান্য এলোমেলো। চোখে চশমা, পরনে ধতিপাজারী। 'গায়ে প্যাঁচানো 'রুপার' বা চাদব। চাদবেব

একদিক ডান কাঁধের ওপর হাওরায় উড়ছে। অন্যপ্রান্ত প্রায় জল ছুঁই ছুঁই। ডাবুকের বাঁ হাতে একটা খোলা খাতা বা বই। মলাটে লেখা 'চাঁদ'। ডান হাতে ধরা পেন্সিল চিবুকে ঠেকানো। 'ডাবের ঝোঁকে' ডাবুক 'এক্কেবারে বাহ্যজ্ঞান মূর্ত' তাতে সন্দেহ নেই।

'হ য ব র জ' কিংবা 'আবোলতাবোলে'র ছবি বাদ গেলে অর্ধেকটাই মাটি। লেখায় যা বলা হল তারও অতিরিক্ত তিনি কখনো কখনো ফুটিয়ে তুলেছেন ছবিতে। সেই বিচারে 'আবোলতাবোলে'র 'শিল্পী' বা 'চোরখানা'র ছবিগুলির সঙ্গে সমান গুরুত্ব 'ডাবুকসভা'র অপরিণতি এই ছবিটিও সমরণযোগ্য।

সুকুমারের ডাবুবদ'দাও চিত্রনাট্য কবি-প্রণীতুও তাতে সন্দেহ নেই। নাটকে সত্যি আছে; দুই নম্বর ভক্ত বসছে, 'দিন নাই রাত নাহি নিজে কোথায় হাত ফস'। অর্থাৎ ডাবুক কবি তো বটেই, বহুপ্রসূ কবি। রবীন্দ্রনাথ ছাড়াও সেখানে অসংখ্য কবিতা বসেছেন সত্যেন্দ্রনাথ ও 'মুখ কবিতা'। বলা বাহুল্য, ওখনকার এক-এক ডাবুক নব্য কবিগোষ্ঠীর অবিসম্বাদী গুরু ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। তাই শিষ্য-পরিবেষ্টিত ডাবুক দাদা ও কবি-শিষ্য পরিবৃত্ত রবীন্দ্রনাথের 'এতর আপাত-সাদৃশ্য নজরে পড়ে।

অবশ্য গুরু চাহতে হয়ত ওক্তদের ডাবের আতিশয্যই সুকুমারের কাছে বেশী কৌতুকজনক ঠেকে থাকবে। এবং রবীন্দ্রনাথের অনুসারী ওক্ত কবিদের ভিতর, সত্যেন্দ্রনাথ সেন, যতীন্দ্রমোহন বাগচী, করুণানিধান বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ থাকলেও, সত্যেন্দ্রনাথ দত্তই নিঃসন্দেহে প্রধান। ডাবুক হিসাবেও তাঁর পরিচয় ছিল সর্বজনবিদিত। 'প্রবাসী' ১৯১০-এর এক সংখ্যায় 'নব্য কবিতা' নামে প্রবন্ধে তিনি পরিচয় ডাবের জয়গান করেছিলেন এবং উদ্ধৃতি দিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথের। উল্লিখিত ছবিতে 'ডাবুক'কে দেখে তাই প্রথমে সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের কথা মনে আসা অসম্ভব নয়। নাটকে ডাবুকের হুম্মো'মাদনাতেও পরোক্ষ সমর্থনের সন্ধান পাওয়া যায়। একের পর এক ডাবের থাকায় 'শুখল টুটিয়া' ডাবুকের 'উদ্ধাম চিত্ত' 'আঁকু পঁকু হুন্দে' 'নৃত্য'-রত। 'নাচে ল্যাপ ব্যাগ ভাঙব ভালে। ঝলক জ্যোতি জ্বলিছে ভালে।' অর্থাৎ

চাটতে চন্দ্রের তরল ঝঙ্কারের প্রতি 'হুন্দে'র মাদুক' 'হুন্দ-সরস্বতী' সত্যেন্দ্রনাথের আকর্ষণ ছিল বেশী। হয়ত সম্পূর্ণই কাকতালীয়, তবু উদ্দেশ্য করা যেতে পারে রুসো অবলম্বনে সত্যেন্দ্রনাথের রচনা 'ডাবুকের নিবেদন' প্রবাসীতে বের হবার (১৯১১) কাছাকাছি কোন এক সময়ে সুকুমার তৈরী করে-ছিলেন 'ডাবুক সভা'র প্রথম খসড়া।

সুকুমার ছিলেন রবীন্দ্রনাথের স্নেহময় একান্ত অনুরাগী, এবে তিনি অন্ধ অনুসারী নন। প্রথম চৌধুরী, সত্যেন্দ্রনাথ প্রমুখের ন'গ্রাছাড়া রবীন্দ্রভক্তি ছিল তাঁর অপছন্দ। এঁদের সঙ্গে তাঁর ন'ভাবও সম্পর্ক যথেষ্টই ছিল। 'মানডে ক্লাব' প্রসঙ্গে অস্তিত্ব এখবার 'হিদিবিজি খাতা'র সত্যেন্দ্রনাথের নাম আছে। সত্যেন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর সুকুমার-সম্পাদিত 'সন্দেহ' পত্রিকায় শ্রদ্ধা নিবেদনেও প্রকাশ পেয়েছিল তাঁর সাহিত্যকৃতির প্রতি সুকুমারের সম্রদ্ধ মনোভাব। কিন্তু সুকুমারের তিস্যক সকেটুক দৃষ্টিতে কোন হাস্যকর ভারসাম্যহীনতা বা অসংগতি ধরা পড়ল তার রেহাই নেই। রবীন্দ্রনাথও সুকুমারের চবিত্রে এই বেশিটুকু ভালোমতন জানতেন, তাই 'শোনা যায়' তিনি আশঙ্কা প্রকাশ করেছিলেন, তাঁকে 'মনে করে'ই 'নিশ্চর' 'ডাবুক সভা' লেখা হয়েছে ('সুকুমার রায়'/গীতা মজুমদার)।

অন্য সুস্থ টেবিলে এসেছেন এলা প্রয়োজন, সুকুমার শুধু সত্যেন্দ্রনাথকেই তাঁর আর মণের 'ক্ষয়' করে তুলেছেন এমন কোন দিকতে ভুলেও পোঁছবার বাসনা বর্তমান আলোচকের নেই। তবে সমসাময়িক একত্রেণীর কবির ভাববিলাসিতা তিনি উপহাসযোগ্য মনে করেছিলেন সে বিষয়ে সংশয়ের অবকাশ নেই।

দ্বিতীয় পর্ব

১৯১৫ থেকে ১৯২০ সালের ভিতরে লেখা হয়েছিল 'শ্রীশ্রী শব্দকল্পদ্রুম', 'চলচিত্তচক্রি' ও 'অবাক জলপান'। মাঝখানে মাত্র তিনটি বছর অতিক্রম করে এসে দ্বিতীয় পর্বে, সুকুমার যেন হঠাৎই বিস্ময়কর ভাবে পরিণত ও পরিপূর্ণ। 'স্মরণীয়', 'ডাবার অত্যাচার' প্রবন্ধও তিনি লিখেছিলেন এ ১৯১৫ সালে। এবং তার ঠিক আগের বছর 'সন্দেহ' পত্রিকায় আত্মপ্রকাশ

করেছিল 'ধিতুড়ি'—'খেয়াল রসের' বিচিত্র রসায়নে 'বৈজ্ঞানিক সংস্কৃতির গাভী' যেখানে অদ্ভুত 'বৈপরীত্য' উজ্জ্বল—সেই 'আবোলভাবোল' কবিতাগুলোর প্রথম কবিতা।

অষ্টবর্তী তিনটি বছরে (১৯১২-১৫) চিত্রা-ভাবনায়, জীবন-বোধে সুকুমার গভীর ও আত্মস্থ হয়ে উঠেছিলেন শুধু নয়, তাঁর দৃষ্টির সামনে থেকে অনেক অস্পষ্টতা সরে গেছে। চারপাশের অর্থশূন্য বড় কথা বড় ভাবের চোখধাঁধানো ধূলায় ঝড়ের ডিতরেও সুস্থ স্বাভাবিক জীবনের একটা মান বা norm-কে যেন তিনি খুঁজে পেয়েছেন। 'সবার চাইতে ভাল' যে-পাঁটুকটি আর ঝোলাগুড়—তার সরল বাস্তবতায়, প্রতীকী অর্থের ডিতরে। সদর্থক জীবনবোধের শত জমির ওপর দাঁড়িয়েই সুকুমার লিখলেন 'জীবনের হিসাব' কবিতা (সম্পদ, ১৩২৫)। সেখানে 'সাঁতার' না-জানা জান-গর্বা 'বাবু'র—তথা সমস্ত মধ্যমি বাবু-শ্রেণীর 'জীবন'কে 'যোগ আনাই মিছে' বলে রায় দিয়েছে 'মুখ মাঝি'। প্রায় ঐ সময়ে লেখা (প্রবাসী / চৈত্র, ১৩২৪) একটি প্রবন্ধে (মজার কথা, তারও নাম 'জীবনের হিসাব') সুকুমার 'তত্ত্ব ও সিদ্ধান্তের তথ্য বহিতে বহিতে মানুষ কেমন করিয়া জীবন্ত সত্যের মৰ্যাদা তুলিয়া বসে'—সে কথা লিখেছিলেন। আর এক প্রবন্ধে ('যুবকের জগৎ' / তত্ত্ব-কৌমুদী/২৩ এপ্রিল, ১৯১৭) সুকুমার 'নিজস্ব', মুক্ত দৃষ্টি-ভঙ্গির সুস্পষ্ট ঘোষণা করে বলেছিলেন, '...আমার চাইতেও কত বিচিত্র ভাবে কত নিবিড় ভাবে কত লোকে জগৎকে জানিয়াছে বুঝিয়াছে, আমি তেমন করিয়া বুঝি নাই—নাই বা বুঝিলাম। আমার জীবন যেটুকু দেখিয়াছে, সেই টুকুই আমার দেখা—একান্তভাবে নিজস্বভাবে বিচিত্রভাবে আপনার বলিয়া দেখা।' সহজ আন্তরিক জীবনযাপনের প্রতি সুকুমারের সপ্রসন্ন মনোভাব ১৯১৫ সালে লেখা একটা ছোট তাত্ত্বিকপূর্ণ 'শোক রচনা'তেও প্রকাশ পেয়েছিল। 'মংলি', অর্থাৎ সুকুমারের মামা প্রফুল্লচন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়ের জীবন সমাজের আর পাঁচ দশ জনের বিচারে ছিল লক্ষ্যহীন, 'কেবল বাজে কাজে' নষ্ট। কারণ, 'সে উচ্চ আদর্শের কথা' বলত না, 'ধর্মের বড় বড় তত্ত্ব' জানত না, 'পাণ্ডিত্যের পরিচয়' তার মধ্যে পাওয়া যায়নি। 'তধু আপন...অভয়ের প্রেরণায়' সেবার অহেতুক আনন্দে...অজ্ঞান বদনে আপনার সুখ দুঃখ

বহন' করে 'সহজ জীবনের পথ' ধরে 'সহজেই' 'সে' চলে গেছে। সুকুমারের মনে হয়েছিল '...এই ত জীবনের সাধ'কতা ...যথার্থ জীবনের ড়ৎস। জীবনের 'Fundamental Ideal' সম্পর্কে এই যে বোধ তা ছিল সুকুমারের একান্ত নিজস্ব, 'সমাজ' বা চারপাশের গড়পড়তা মানুষজনের থেকে স্বভাবতই স্বতন্ত্র। বলাবাহুল্য, স্বতন্ত্র হলেও এই চেতনা স্বয়ং-সৃষ্ট ছিল না।

আমরা জানি, সর্ববিধ সামাজিক কুসংস্কারের বিরুদ্ধে ব্রাহ্ম আন্দোলনের গঠনমূলক সদর্থক ভূমিকার প্রায় সবটুকুই নিঃশেষিত হয়ে গিয়েছিল উনিশ শতকের দ্বিতীয় ভাগে, মাত্র কয়েক দশকের মধ্যে। এরপরও বিশ শতকে অতীত গৌরবের স্মৃতি বৃকে নিয়ে ব্রাহ্মসমাজ তার সাংগঠনিক অস্তিত্ব ও ক্রিয়াকলাপ অব্যাহত রেখে গেছে। কিন্তু ডিতরে ডিবে স্পষ্টতই জীর্ণ হয়ে এসেছিল তার আদর্শের পুঞ্জি। নবকাল মাঝে দ্বিধাবিশ্রান্ত ব্রাহ্মসমাজে গোষ্ঠীগত দ্বন্দ্বের তীব্রতা বিশ শতকে এসে যদিও কিছু কম তবু হঠাৎ হঠাৎই ছোটখাট নানান আপাততুচ্ছ ঘটনাকে কেন্দ্র করে চুলোচুলি বেধেছে। অবস্থা অবশ্য পড়ে গেছে সর্বসংগঠিত। দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আদি ব্রাহ্মসমাজ তো প্রায় নিরাস্ত্র—তার টিমটিমে প্রদীপকে ক্রোধান্নে আগিয়ে রেখেছেন রবীন্দ্রনাথ। 'কেশব কৈবল্য' নববিধানও শক্তিশালী। যেটুকু দাপট ও শিবনাথ শাস্ত্রীর নেতৃত্বাধীন সাধারণ ব্রাহ্মসমাজেরই। অবশ্য সংকট সেখানেও ঘনীভূত। 'সমাজের' সদস্যদের ডিতরে অতীতের 'missionary spirit', 'Spirit of self sacrifice' আর নেই—১৯১২-তে এই আক্ষেপ করেছেন স্বয়ং শাস্ত্রী মশাই, তাঁর 'History of the Brahmo Samaj'-এর দ্বিতীয় খণ্ডে (P. 274-75)।

যাই হোক, পরিবর্তনশীল সময় ও জীবনের সঙ্গে 'সমাজের' গতিবদ্ধ ধ্যান ধারণার বিচ্ছিন্নতা যত প্রবল হল ততই বর্তমানের দাবি পূরণে অসমর্থ ব্রাহ্মসমাজের অস্তিত্ব কালাসঙ্গতিদুষ্ট (anachronistic) হয়ে উঠল। যে সমস্ত আদর্শের ঘোষণা, উচ্চতাবের কথা বা শব্দের সঙ্গে এক সম্মত সরাসরি কিছু না কিছু সম্পর্ক ছিল বাস্তব জীবনের—অবস্থান্তরে সে গুলোই অন্তঃসারশূন্য শব্দের খোলাস মাত্র পরিণত হল। বলা বাহুল্য, এই পরিমণ্ডলে, ব্রাহ্মসমাজের ডাঁটার সময়েই কেটেছে সুকুমারের শৈশব, কৈশোর। সংক্ষেপে বলতে গেলে, উৎসাহী ব্রাহ্ম

উপেক্ষিকিশোরের ছেলে সুকুমার, জন্মসূত্রে সমাজ-এর আপন-জন। মাঘোৎসব, ভাদ্রোৎসব, নববর্ষোৎসব ইত্যাদি বাৎসরিক অনুষ্ঠান আর বাড়িতে, সমাজমন্দিরে নিত্যকার উপাসনা, ব্রহ্মসংগীতের ভিত্তর দিয়ে, হয়ত ছেলে সত্যজিৎএর মতনই উপাসনাকালে সুজনির নন্দা মুখস্ত করতে করতে (‘যখন ছোট ছিলাম’ পৃঃ ২০), এক সময় নিজের প্রজ্ঞাতেই তিনি হয়ে উঠে-ছিলেন ব্রাহ্মসমাজের একজন সক্রিয় সদস্য।

‘সমাজে’র সঙ্গে তাঁর পরবর্তী আনুষ্ঠানিক সম্পর্ক ও ব্যক্তিগত বিশ্বাসের টানাপোড়েনের ইতিহাস কৌতূহলোদ্দীপক। স্বতন্ত্র পূর্ণাঙ্গ এক আলোচনার বিষয়। আমাদের কাছে এ মর্মে প্রাসঙ্গিক তথ্য হল, প্রমোদন বেত্তানিক চেতনার উন্মেষের সঙ্গে সঙ্গে নিজের চারপাশেই অসংগতির অথ হীনতার এক চূড়ান্ত রূপ সুকুমার আবিষ্কার করেছিলেন। ‘হিজিবিজি খাতা’র তাই তিনি ‘বে আমরা?’ এই প্রশ্নের দ্বিধাহীন উত্তরে লিখেছিলেন : ‘ব্রাহ্মসমাজে জন্মিয়াছি, ব্রাহ্মসমাজের হাওয়ার মধ্যে বাস করিয়াছি, ব্রাহ্মসমাজ সম্বন্ধে জিজ্ঞাসা হইয়াছি কিন্তু জিজ্ঞাসার কোন উত্তর পাই নাই। ইহাই আমাদের পরিচয়।’ সুকুমার বিশ্বাস করতেন, ‘...এত মানের মত এমন স্পষ্ট, এমন পরিপূর্ণ ওস্ত-মুহূত আর কোথায়?’ ‘যুবকের জগৎ’-এ তিনি মন্তব্য করেছিলেন, ‘...এই বর্তমান, যাহার মধ্যে পূর্ণ পরিণত ভবিষ্যতের সমুদয় সম্ভাবনা ও সাধকতা নিহিত রহিয়াছে, এই বর্তমানই ও যথার্থ জীবন।’ স্বভাবতই তাঁর মনে হয়েছিল ‘...যে নবীনতার উৎস একদিন ব্রাহ্মসমাজকে সঞ্জীবন সুধাসিক্ত করিয়া রাখিয়াছিল নবযুগের আবেগটনের মধ্যে আবার এতাকে নুতন করিয়া অবৈষণ করিতে হইবে।’ সমস্যা তাতেও মটেনি, কারণ ‘জীবনের মধ্যে সে উৎসকে’ তিনি জাঁর খুঁজে পান্নেন না। অবশ্য তখনও ‘আশা’ ছিল, ভেবেছিলেন হয়ত ‘তাহার সন্ধান পাওয়া কঠিন হইবে না।’ কিন্তু শেষ এই ‘আশা’-ও ধাক্কা খেয়েছিল রূঢ় বাস্তবে। ‘বর্তমানতা’র উপাসক সুকুমারের কাছে ব্রাহ্মসমাজের সামগ্রিক অস্তিত্বই ক্রমশঃ অর্থহীন, সময়-বিরুদ্ধ প্রতিভাত হতে লাগল। তাই ‘হিজিবিজি খাতা’র তিনি, পুনশ্চ, অর্থহীন ভাষায় লিখে-ছিলেন, ‘প্রশ্ন এই যে, সে বস্তুটা কি, এবং সে বস্তু কোথায় যাহার জন্য ব্রাহ্মসমাজের এই সংগ্রাম? প্রশ্ন এই যে, এই

ব্রাহ্মসমাজ চক্কর সমক্ষে যাহাকে স্পষ্ট দেখিতেছি—সে কোন বার্তা বহন করিতে চায়—তাহার সংগ্রামের সার্থকতা কোথায়?’ উদ্ধৃত অংশের নিম্নরেখটুকু, বলাবাহুল্য, সুকুমারের নিজের হাতে দেওয়া। বৃদ্ধিতে অসুবিধা হয়না, তাঁর সমস্ত মোহ-মুক্তির পিছনে ছিল বিশ্বাসের, স্বাধীন স্বাভাবিক ও সঙ্গতিপূর্ণ জীবনবোধের, একটি-ই সাধারণ উৎসভূমি।

প্রীতীশন্দকল্পদ্রুম

‘অথ! অথ! এত অনথের গোড়া!’ ‘ভাবুকসভা’তে ভাবুকদাদার এই বক্তব্যের ভিতরেই ছিল দ্বিতীয় পর্বের প্রথম নাটক ‘প্রীতীশন্দকল্পদ্রুম’ের বীজ।

‘প্রবাসী’, ১৩২২, জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায়, ‘ভাষার অত্যাচার’ প্রবন্ধে সুকুমার ভাষা সম্পর্কে সুস্পষ্টভাবে তাঁর বক্তব্য ব্যক্ত করলেন। বললেন, ভাষা চিন্তারই বাহন। কিন্তু আমরা প্রায়শঃ প্রম সাপেক্ষ চিন্তার পথ পরিহার বা সঙ্কেপ বচনের জন্য ‘শ্রুতি বা আত্মবাক্যের আগ্রহ’ নিয়ে থাকি। অনবদ্য ভাষায় সুকুমার মন্তব্য করলেন, ‘হাতার নিচে চটি চলিতেছে দেখিয়া লোকে বৃদ্ধিত বিদ্যাসাগর চলিয়াছেন। আমরা দেখি ভাষার ছাতা আর চটি, ভীত বিদ্যাসাগরকে আর দেখা হয় না।’ পুরাণে আছে ‘গন্ধবরা বাক্যোজী’, তারা নাকি ‘শব্দ আহার’ করে থাকে। ‘এক হিসেবে’, সুকুমারের মতে, ‘গন্ধব’ শ্রেণীর জীব আমাদের মধ্যে বড় বহু নম্র। বস্তু অথই যে বাক্যের সার এবং অথটাকে সম্যক রূপে পরিপাক’ না করতে পারলে ‘শব্দটা যে মনের পৃষ্ঠ-সাধনের ওস্তায়’ হয়ে উঠতে পারে ‘এই সহজ কথাটা অনেকের মনে থাকে না।’ ফলে, ‘চিন্তার কুপৃষ্ঠে জন্মিত নানান রকম রোগের সৃষ্টি হয়।’ অর্থাৎ, ‘ভাষা যে নিজের অর্থ গোর-বই সত্য’ একথা ভুলে ‘সে যখন কেবলমাত্র শব্দ গোরবে’ বা অর্থহীন স্বর্গে গোরবে বড় হতে চায় তখন তার ‘অত্যাচার অনিবার্য।’ সন্দেহ নেই, এই প্রবন্ধেই আছে সুকুমারের দ্বিতীয় পর্বের সমস্ত গুরুত্বপূর্ণ নাটকের বক্তব্যের মূল সূর। প্রাসঙ্গিক ও উল্লেখযোগ্য পরবর্তী তথ্য হচ্ছে, ‘ভাষার অত্যাচার’ ও ‘প্রীতীশন্দকল্পদ্রুম’ নাটক—দুটোই লেখা হয়েছিল ১৯১৫ সালে।

‘প্রীতীশন্দকল্পদ্রুম’ের প্রধান চরিত্র গুরুজি ও তার শিষ্যবৃন্দ।

শিষ্যদের দৃষ্টি দল। একদিকে হরেকানন্দ ও জগাই। অন্য-
দিকে বেহারী ও পটলা।

আশ্রমে উপস্থিত বিশ্বস্তর স্পষ্টতঃই Outsider, আগন্তুক।
যেমন ভবদুলাল, ‘চলচিত্তচকরি’তে। নাট্যকারের প্রতিভু-চরিত্র
সৃষ্টির অপরিণত যে প্রচেষ্টার সূত্রপাত ‘ঝালাপালা’র কেণ্টা-
মিটারামের ভিতরে, বিশ্বস্তর তারই অপেক্ষাকৃত পরিণত ফসল।
তবে পরিণততর ও উজ্জলতর, বনাই বাছল্য, হল ভবদুলাল।

বেহারীর স্বপ্নের স্বভাৱে শুনে বিগ্নিত বিশ্বস্তর চোখ ছানা-
বড়া করে বলে ‘কি আশ্চর্য! আপনার গুরুজিকে জিত্তেস
করবেন ত—’। স্মরণ করা যায়, রবীন্দ্রনাথের ‘গুরুবাক্য’
গ্রন্থসনেও বদনের মনে ‘রাগে’ ‘আহার নিদ্রা’ ভোলানো প্রস্ন,
জেগেছিল, “জটায়ু যে রাবণের সঙ্গে যুদ্ধে ম’ল তার অর্থ কী,
তার কারণ কী..., যদি কোন অর্থ না-ই থাকে, তাই বা কেন?”
সহজ যে উত্তর সকলেই জানে তাতে ‘মন সম্ভ্রষ্ট’ হয়না বলেই
শিরোমণি মশাইকে জিজ্ঞাসা। এবং শিরোমণিও গুরুসুলভ
পাণ্ডীয়ে তার গভীর ব্যাখ্যান করেছিলেন।

এক্ষেত্রেও গুরুজি আসতেই দু’দল উঠে পড়ে লাগল, কে
কার আসে স্বপ্নের কথা পাড়তে পারে। পটলা যদি সাক্ষ্য দেয়,
‘নাক ডাকতে ডাকতে সারে গামা পাখা নিসা...করে সুর
খেলাচ্ছে’, তবে বিশ্বস্তর যোগ করে : ‘হ্যাঁ হ্যাঁ, ঠিক বলেছ।
আর সাতটে সুরের সঙ্গে রামধনুর সাতটে রং একবার ইদিকে
আসছে, একবার উদিকে যাচ্ছে।’ অগত্যা, নিজের স্বপ্নই
বেহাত হয়ে যায় দেখে বেহারী তাকে ভেঙে দিল। এরপর
বিপ্লব অর্থাৎ হরেকানন্দর দলের দিকে, তাদের দিক থেকে
এই ‘স্বপ্ন’ বিষয়ে সম্ভাব্য সমস্ত সম্পর্কের বিরুদ্ধেই, চ্যালেঞ্জের
ডরকর মুখল ছুঁড়ল বিশ্বস্তর : ‘যে বলে এটা বাজে স্বপ্ন, সে
নাস্তিক’।

বিশ্বস্তরের কৌশল ফলপ্রসূ হল। কারণ, ‘তর্কহুলে,
প্রতিপক্ষের মুখ বন্ধ করা যখন আবশ্যক হয়, তখন এইরূপ
[‘অস্পষ্ট তত্ত্ব ও অনিদিষ্ট সংকারের’] দু একটি জুজুকে
অকস্মাৎ আসরে নামাইলে তাহার ফলটি হয় ঠিক চলন্ত
রেলগাড়ির মুখে লালবাতি দেখাইবার অনুরূপ’ (‘দৈবেন
দেবম’)। এখানেও তাই। ‘নাস্তিক’ শব্দের জুজু বাজিমাভ
করেছে।

গুরুজি সাগ্রহে স্বপ্নের বিবরণকে স্বাগত জানালেন।
বললেন, ‘শব্দই আলোক। শব্দই বিশ্ব—শব্দই সৃষ্টি—শব্দই
সব।’ সম্যাসীর নাকের যে গভীর গর্জন, ‘...এ সেই শব্দ।’
ওধু ‘একথাটুকু বলবার জন্যই এতদিন’ তিনি ‘দেহধারণ
করে’ আছেন।

এতক্ষণ বিশ্বস্তর উচ্চানী দিয়ে এসেছে অনেকটা এজেন্ট
প্রডোকেটরের মতন। তড়ুকথার চাপে হাওয়া ভারী হয়ে ওঠা
মাত্রই তার কাজ হয়ে দাঁড়াল গুরুপণ্ডীর তড়ের বেলুন চূপসে
দেওয়া। গুরুজির কথায় হঠাৎই তার ভাব ভেগে উঠল,
মনে পড়ে গেল ‘ছেলেবেলায়’ লেখা এক ‘পদ্য’ : ‘ভবপাছবাসে
এসে/ভুগে ভুগে কেশে কেশে/...টাকা মেনে পালানি শেষে’।

কান না দিয়ে গুরুজি ব্যাখ্যা করেই চললেন : ‘সৃষ্টির
গোড়াতে প্রাণ, কারণ, আকাশ সব মিলে যখন হব হব কচ্ছিল
তখন যদি ‘ওম’ শব্দ করে প্রণব ধ্বনি না হত, তবে কি সৃষ্টি
হতে পারত? শব্দে সৃষ্টি, শব্দে স্থিতি, শব্দে প্রলয়।...যা
ভাববে তাই শব্দ—শাস্ত্রে বলেছে ‘শব্দ ব্রহ্ম’। এ পর্যন্ত গুরুজির
সব কথারই সমর্থন আছে ভারতীয় ভাববাদী দর্শনশাস্ত্রে।
বক্তব্য ছাড়াও বাচনভঙ্গির কিছু সাদৃশ্য বোদ্ধাবার জন্য
বিবেকানন্দের ‘স্বামি-শিষ্য সংবাদ’ থেকে একটা উদ্ধৃতি :
“ সৃষ্টির প্রাক্কালে ব্রহ্ম প্রথম শব্দাত্মক হন, পরে ওঁকারাত্মক
বা নাদাত্মক হয়ে যান। তারপর পূর্ব পূর্ব কালের নানা বিশেষ
বিশেষ শব্দ, যথা ‘ভুঃ ভুবঃ স্বঃ’ বা, ‘গো মানব ঘটপট’ ইত্যাদি
ঐ ঐ শব্দ ক্রমে এক একটা ক’রে হবা মাত্র ঐ ঐ জিনিসগুলো
অমনি তখনই বেরিয়ে এসে বিচিত্র জগতের বিকাশ হয়ে পড়ে।
এইবার—বুঝলি শব্দ কি রূপে সৃষ্টির মূল?” (রচনাবলী
৯ম খণ্ড, পৃ ৪১-৪২)

নাটকে হাওয়া আবার যথেষ্ট ডারি ও গভীর। সুতরাং
বিশ্বস্তর এবার ‘শব্দব্রহ্ম’র সূত্র ধরে সোজা চলে গেল ‘মতিলাল’-
এর বানানো ‘ভুই পটকা’র শব্দে এবং সেখান থেকে গুরুজির
‘ন্যাজে’।

এ জাতীয় চাপলো গুরুজির অবশ্য বিকার নেই কোনো।
শব্দ নিয়ে ছেলেখেলা করার জন্য ভক্তদের সামান্য সন্নেহ ভৎ-
সনা করলেন তিনি। তাঁর মতে, শব্দ অর্থের বাঁধনে বন্দী।
‘এক একটি শব্দ এক একটি চক্র।...এই অর্থের বন্ধনটি ভেঙে

চক্রের মূখ যদি খুলে' সেওয়া যায় 'তবেই সে মূক্তগতি স্পাইরাল মোশান হয়ে কুণ্ডলীকমে উর্দ্ধমুখে উঠতে থাকে।' কুল-কুণ্ডলিনী শক্তিকে জাগিয়ে মূলধার পন্থ থেকে একের পর এক পন্থ বা চক্র ভেদ ক'রে মস্তিস্কস্থিত সহস্রার পন্থে উপস্থিত হবার যে তাত্ত্বিক ভিত্তি, এখানে মনে হয় তারই ইংগিত।

শব্দচক্রে মন্ত্র ঠুকে অর্থের বাঁধন ভিলে করবার সাধনায় বসলেন গুরুজি। অর্থ-বন্ধনমুক্ত শব্দশক্তির 'উর্দ্ধগতি কুণ্ডলী' আশ্রয় করে শিষ্য গুরুজী স্বর্গপথে ধাবমান। গুরুজীর মতে 'শব্দের বিষদ'াত যে অর্থ' তাকে ভাঙতে হলে প্রয়োজন অর্থ-হীনতার হাতুড়ি, 'নিবিশেষ মন্ত্র'— 'গৌ গাবৌ গাবঃ'।

পরিশেষে বিশ্বকর্মার উচ্চারণ : 'শব্দময় হবিকুণ্ড অমুরন্ত ধুম এই মারি শব্দকল্পদ্রুম' এবং 'দ্রুম' শব্দে 'শিষ্য গুরুজি'র নিমেষ ধ্বনি হতে মাটিতে পতন।

সুকুমার লিখেছিলেন, 'অর্থগৌরব' ভুলে ভাষা যখন শুধু 'শব্দগৌরবে বড় হইতে চায়' তখন 'তাহার অত্যাচার অনিবার্য'। এই অত্যাচারকে তিনি প্রত্যক্ষ করেছিলেন তাঁর সময়ের মানুষের সামাজিক ক্রিয়াকাণ্ডে, ধর্মচর্চায়, রাজনীতির অঙ্গনে, সাহিত্যিক ও আরো নানান অভিব্যক্তিতে। অর্থহীনতার উন্মাদ উপাসক 'গুরুজি'র তাণ্ডব সে সবারই অতিরঞ্জিত রূপকভাষ্য, একথা বলা বাহুল্য।

'প্রীতীশব্দকল্পদ্রুম'-এর আরো পাঁচ বছর পরে, ১৯২৭ সালে 'অবাক জলপান' নাটকটির প্রকাশ।

অবাক জলপান

সম্ভবত এটিই সুকুমারের সবচাইতে পরিচিত নাটক। এর পার্শ্বপাকি আসন ইচ্ছল বইয়ে বহুকালের। ফলে 'শিশু-সাহিত্যের' ছাপটা একটু বেশি পরিমাণেই পড়েছে এর উপরে। অবশ্য ছোটোদের এতে ক্ষতি হয়নি। বরং আশ্চর্যকর থেকেছে বড়রাই।

'তৃষার্ত হইয়া চাহিলাম এক ঘটি জল / তাড়াতাড়ি এনে দিল আধখানা বেল'। 'কৌতুকহাস্য'র উৎস প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের 'পঞ্চভূতের' ক্ষিতি মন্তব্য করেছিল, "তৃষিত ব্যক্তির প্লাথ'না মতে তাহাকে এক ঘটি জল আনিয়া দিলে সমবেদন-

প্রবৃত্তিপ্রভাবে আমরা সুখ পাই, কিন্তু তাহাকে হঠাৎ আধ-খানা বেল আনিয়া দিলে, আনিয়া কী প্রবৃত্তিপ্রভাবে, আমাদের কৌতুক বোধ হয়।' 'একটু জলপাই কোথায়?'—এই আনুল প্রার্থনার উত্তরে : 'এ তো জলপাইয়ের সময় নয়। কাঁচা আম চান তো দিতে পারি'—তুনে পথিকের যে প্রথম অপ্রত্যাশিত অভিজ্ঞতা হয়, তারই ভিতরে এই সহজ কৌতুকের একটা অব্যর্থ স্বীকৃতি সুকুমার সময়ে মস্তুর রেখেছিলেন। তার অনায়াস টানেই অতঃপর আমরা চুকে পড়ি খাপছাড়া মানুষদের রাজত্বে।

'অবাক জলপানে'র (সম্পদ, জৈষ্ঠ, ১৯২৭) দু বছর আগে 'খাই খাই' কবিতায় (সম্পদ, কাব্রিক, ১৯২৫) 'খাওয়া'—শুধু এই একটি ক্রিয়াপদকে নিয়ে মজার চড়াও করেছিলেন সুকুমার। আর 'অবাক জলপানে'র কাছাকাছি সময়ে, একই বছরে, তিনি লিখেছিলেন 'ফাজিলের ডিকসেনারী', যার অপর নাম 'শব্দকল্পদ্রুম' ('ঠাস্ ঠাস্ দ্রুম্ দ্রাম্...', সম্পদ, জ্যৈষ্ঠ, ১৯২৭)। সেখানেও নিছক খেলার ছলে বাংলা ক্রিয়াপদের (ফুল 'ফোটা', গন্ধ 'ছোটা', হিম 'পড়া', রাত 'কাটা'... ইত্যাদি) কৌতুকবরূপ সুকুমার একেছিলেন। পাশাপাশি 'অবাক জলপানে' জল 'পাওয়া' এবং 'মেলা'—এই দুই ক্রিয়াপদের দাপটে পথিকের হয়েছে প্রাণ যাবার উপক্রম। পূর্বাভাস অবশ্য নয়সহর আগেকার 'আলাপালা' নাটকেই ছিল :

খেঁটু।...আজকাল মশাটা কেমন বল দেখি ?

রামকানাই। বরাবর যেমন থাকে, ছোট ছোট কালো মতন, উড়ে বেড়ায়...

খেঁটু। আহা, বলি লাগে কেমন ?

রামকানাই। তা কি করে বলব ? কখনও ভাজাও করিনি চকড়িও খাইনি।

পার্থকাও স্পষ্ট। 'নাছোড়বান্দা' পরগাছাদের তাড়ানোর উদ্দেশ্যে শব্দ নিয়ে সচেতনভাবে খেলা করেছিল রামকানাই। আর, 'অবাক জলপানে', শব্দের অর্থের এক একটা স্তরে আবদ্ধ অসচেতন চরিত্রদের ভিতরে সুকুমার ফুটিয়ে তুলেছেন এক গভীর সামাজিক-সাংস্কৃতিক ব্যাধির রোগ-লক্ষণ।

ক্ষুধার মতন তৃষ্ণাও মানুষের স্বাভাবিকতার, সুস্থতার এক সরলভূম প্রকাশ। বাস্তবতা ও তারসাম্যের এই অবস্থানেই

দাঁড়িয়ে আছে ‘অবাক জলপানে’র পথিক ও তার অভিজ্ঞতার শরিক পাঠক/দর্শকেবা। নাটকের বাদবাকি আর সব চরিত্রই স্বাভাবিকতাবিহীন, ভারসাম্যহীন, নিজের নিজের চিন্তার ও স্বার্থের সংকীর্ণ স্বত্ব বন্দী। সেটা ভেঙে বেরিয়ে এসে মানুষের সূক্ষ্ম সংগত প্রয়োজনকে স্বীকৃতি জানাতে তারা অসমর্থ। দু-পক্ষের ভিতরে তৈরী হয়ে গেছে একটা ভাষা-সমস্যা, ভাব আদানপ্রদানের ক্ষেত্রে এক অনতিক্রম্য ফারাক। ফলের ব্যাপারী খুড়িওয়ালার কাছে ‘জলপাই’-এর একটুই অর্থ। মামারবাড়ি ও স্বগ্রামের মিঠে জলের অনুবাণী রুদ্ধ চিত্তায় জলের দ্বিতীয় কোন অনুষ্ণ নেই। জ্ঞানান্তিম্যানী দার্শনিক রুদ্ধ নিজের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিষ্ঠার চিন্তাতেই বিভোর। চন্দ-পাগল কবির কাছে কবিতার ‘মিল’টুকুই হল একমাত্র ভাববার বিষয়। আর প্রহরীট বৈজ্ঞানিকের মতে ভূকর্ষের কাছে জলের চাইতেও জল সম্পর্কে জ্ঞান অনেক জরুরী। লক্ষণীয়, এরা কেউ-ই কিন্তু ‘হাঁসজার’ বা ‘বকলুপের’ মতন দৃশ্যতই উদ্ভট নয়। সকলেই পুরোদস্তুর আমাদের চেনা জানা। এমনকি তাদের অসংগতির ছোট খাট চেহারাও আমাদের কাছে, নিজেরাই অসংগতির অংশ হিসেবে, সুপরিচিত। অথচ সামান্য অতিরঞ্জন-এর ফলে মুহূর্তের মধ্যে তারা যেন তিনগ্রহের প্রাণীর চাইতেও অপরিচিত ও দুর্বোধ্য হয়ে উঠেছে।

সমস্ত কারণেই ‘হাস্যকৌতুক’ের (১৯০৭) ‘চিন্তাশীল’, ‘সুস্মবিচার’ ‘আশ্রমপীড়া’ ইত্যাদি প্রহসনগুলোর কথা মনে পড়ে যায়। কিন্তু না খাওয়া ব্যাপারটাকে রবীন্দ্রনাথও জীবনের একটা স্বাভাবিক ধর্ম হিসেবে দেখতেন। তাই অবাস্তবতার পাশে তিনিও বারবার তাঁর প্রহসনগুলোতে এই প্রসঙ্গের অবতারণা করেছিলেন। ‘চিন্তাশীল’ নাটকের শুরুতেই নরহরি চিন্তায় মগ্ন। “ভাত শুকাইতেছে। মা মাছি তাড়াইতেছেন।” নরহরি দিদিমার বক্তব্য শুধরে দিয়ে বলেছিল, “...সূর্য তো অস্ত যায় না। পৃথিবীই উল্টে যায়। রসো আমি তোমাকে বুঝিয়ে দিচ্ছি।” তার উৎসাহে দিদিমা জল চেলে ছিলেন, ‘নাও, আর আমায় বোঝাতে হবে না। এদিকে ভাত জুড়িয়ে গেল, মাছি ভন ভন করে।’ “আশ্রমপীড়া’তে ‘প্রেম’-পাগল নব-কান্ত ‘ধরে’ বেঁধে “প্রেমের কী মহান শক্তি” বোঝাতে গুরু করলে নরোত্তম বলেছিল, “খিদের শক্তি তার চেয়ে বেশী।

আমি খেতে যাই, আমাকে ছাড়ো—।” ‘সুস্মবিচার’র চরিত্ররূপ ‘অবাক জলপানে’র খাপছাড়া মানুষদের সমগোষ্ঠীয়। সোজা কথা সে-ও সোজা ভাবে বোঝে না। “মশায় ভালো আছেন”—তাকে এই এক প্রশ্ন করে কেননা ‘ম’ বিপাকে পড়ে। ‘ভালো আছেন’ মানে কি? “স্বাস্থ্য কাকে বলে”, “আমি কে?”—ইত্যাদি সুস্মবিচারের ধাক্কা তার নাওয়া খাওয়া মাথায় উঠে যায়। হতাশভাবে সে এক সময় বলে, “মীমাংসা আপনিই করুন, আমার খিদে পেয়েছে।” তাতেও ছাড়া না পেয়ে কেবল-রাম শেষে “পায়ে ধরে” রেহাই চায়ঃ “আপনি কেমন আছেন” এই অত্যন্ত কঠিন প্রশ্নের উত্তর কবে দিতে পারবেন একটা দিন স্থির করে দিন।” ‘অবাক জলপানে’র ‘পথিক’ অবশ্য ‘পায়ে ধরে’ কোন অপোষ করেনি। সে জলের ধ্রুস কেড়ে নিয়েই জল খেয়েছে এবং গাল দিয়েছে ‘পাগল’ আর ‘জ্বাচ্চোর’ বলে।

সন্দেহ নেই, রবীন্দ্রনাথের নিষ্কিন রচনার মতন প্রহসন-গুলোর প্রভাবও সুকুমারের উপর যথেষ্ট। যদিও প্রভাবটুকুকে আত্মস্ব করে নিয়ে যে সফল্য তিনি দেখিয়েছেন তা তাঁর নিজস্ব। বস্তুতঃ, ‘জল’—এই একটি মাত্র শব্দকে অবলম্বন করে জীবন ও সময়ের সূক্ষ্ম, স্বাভাবিক দাবির সামনে চোখ বুজে পিচন ফিরে দাঁড়ানো সমসাময়িক মানুষদের স্বভাবগত অসংগতির অমন অবিস্বাস্য ও অমোঘ উন্মোচন আর ক’জনের পক্ষেই-বা সহজ ও সম্ভব ছিল?

চলচিত্রচর্চা

সুকুমার রায়ের মৃত্যুর পর ‘বিচিত্রা’ পত্রিকার প্রাবণ, ১৩৩৪ (১৯২৭) সংখ্যায় ‘চলচিত্রচর্চা’ প্রথম প্রকাশিত হয়। এই নাটকটিরও সঠিক রচনাকাল নিয়ে মতবিরোধ আছে। কেদারনাথ চট্টোপাধ্যায় ১৯১১ সনে এর অভিনয় দেখেছেন বলে লিখেছেন ‘বৈতানিক’ (বৈশাখ, ১৩৭২) পত্রিকায় এক স্মৃতি-চারণে। ‘আনন্দ’ ও ‘এশিয়া’ প্রকাশিত দু’টি ‘সুকুমার রচনা-সমগ্র’র সম্পাদকই একে চিহ্নিত করেছেন ‘শ্রীকৃষ্ণকল্পদ্রুম’-এর (১৯১৫) ‘সমকালীন’ হিসেবে।

প্রথমত, কেদারনাথ চট্টোপাধ্যায়ের সাক্ষ্য গ্রহণযোগ্য মনে হয় না। অন্য প্রসঙ্গে তাঁর স্মৃতিভ্রমের নজীর ঐ লেখাতেই আছে। তাঁর চাইতেও বড় কথা—ব্রাহ্মসমাজের আদর্শ ও

প্রয়োগের মধ্যকার সামঞ্জস্যহীনতা, তার 'নেতি'-মূলক সময়-বিরুদ্ধ ভূমিকা, নেতৃত্বের 'অবাহত নায়কত্ব' ও নানান গোষ্ঠি-গত কোন্দল—ইত্যাদি সম্পর্কে ১৯১১-তে সুকুমারের পক্ষে সচেতন থাকার বা হওয়ার কোন প্রমাণ নেই। স্বাভাবিকও ছিল না। অথচ এই সমস্ত নিয়ে তাঁর পরবর্তী মোহভঙ্গেরই সুনিশ্চিত ছাপ রয়েছে 'চলচিত্তচকরি'তে। ইতস্ততঃ, ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার কোন অজ্ঞাতমোকে, এর আকস্মিক সূত্রপাত কিছু আগে থেকে হলেও হতে পারে। কিন্তু তার স্পষ্ট রূপ সুকুমারের চেতনায় ১৯১৫-র পূর্বে, ১৯১১তেই, দানা বেঁধেছিল এমন কথা অনুমান করা রীতি-মতন শক্ত।

সুকুমারের নিজস্ব ও নির্মোহ চিন্তাভাবনার বিকাশের ক্ষেত্রে, বিশেষত ১৯১৪-১৫-র পর থেকে, একটা তাৎপর্যপূর্ণ পরিণতির কথা আমরা ইতিমধ্যে জানেছি। দ্বিতীয় পর্বের আলোচনার শুরুতে তার নভীপ হিসেবেই এসেছিল 'ভাষার অত্যাচার'র প্রসঙ্গ। 'শ্রীশ্রীশব্দকল্পদ্বায়' নাটকটি ছিল, আমরা দেখেছি, ঐ প্রবন্ধের বক্তব্যের উদ্ভূত ও নৈর্ঘাতিক রূপায়ণ। 'চলচিত্তচকরি'ও আমরা দেখব, মূলত একই তত্ত্বের বাস্তব-গ্রাহ্য, সামাজিক নাট্যরূপ। তাই এর রচনাকাল সম্পর্ক দুই 'সুকুমার রচনা সমগ্র'র সম্পাদকদের মতামতকেই মনে হয় সত্যের বেশী কাছাকাছি।

উনিশ শতকের মাঝামাঝি ও বিশ শতকের গোড়ায়, এই কলকাতা শহরেই, নানান সামাজিক, রাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক, ধর্মীয় আন্দোলনকে উপলক্ষ্য করে তৈরী হয়ে উঠেছিল অনেক রকম 'সমাজ', 'দল', 'সভাসমিতি' 'ফ্র্যাটানিটি'। এদের অনেকের ভিতরকার সম্পর্কের তিষ্ঠা ও দলদলি নত সময়েও তখন পরিবেশকে আবিষ্কার করে তুলেছিল। তৎকালীন ইতিহাসের সামান্য ঘনিষ্ঠ পরিচয় থেকেও সে কথা জানা যায়। তাদের অধিকাংশের মারামারি ছিল পারস্পরিক অসহিসূতা ও অপ্রজ্ঞা-প্রসূত। নিম্নক 'কথার মারামারি'। নিজের নিজের সংকীর্ণ মতামতের ক্ষেত্রে সদণ্ডে অনড় থেকেও অপরপক্ষের নিন্দায় তারা ছিল পক্ষমুখ। এ বিষয়ে অভিজ্ঞতার যথেষ্ট সুযোগ নিজের পরিচিত গভীর ভিতরেই সুকুমারের ছিল। বলাবাহুল্য, সব চাইতে কাছে থেকে আজন্ম যাদের তিনি জেনে-ছিলেন তাঁরা হলেন ব্রাহ্মসমাজেরই তিন পরস্পরবিরোধী

শাখা—আদি, সাধারণ ও নববিধানের মানুষজন। সন্দেহ নেই, 'চলচিত্তচকরি'তে সুকুমারের আক্রমণ ব্যাপক ও নিবিশেষ। কিন্তু ব্রাহ্মসমাজের প্রত্যক্ষ ও বিশেষ অভিজ্ঞতা থেকেই যে মূলত নাটকের প্রায়-রত্ন-মাংসের জ্যোত্স্ন চরিত্রগুলোর সৃষ্টি তা অনস্বীকার্য।

ঈশানবাবুদের 'সাম্য-সিদ্ধান্ত সভা' ও শ্রীশ্রীদেবের 'অশ্রম'-এর ভিতরে সম্পর্ক আজ আদায় কাঁচেরা নয়। কিন্তু এক কালে 'লালাজি দেওনাথের' আমলে, তাঁরা একায়বতী ছিলেন। 'শুভ-সাধন'পন্থী শ্রীশ্রীদেব 'দ্বিতীয়'র 'প্রাগভূমি বাগভূমি' নিয়ে একদিকে গড়েছেন 'অশ্রম'। অন্যদিকে ঈশানবাবুদের 'সভা' অব্যাহত রেখেছে 'অশ্রু-সাধনধারা'। প্রসঙ্গত এখানে শিবনাথ শাস্ত্রীর 'জ্ঞান' ও কেশব সেনের 'ভক্তিমার্গ'র সামান্য তির্যক উল্লেখ থাকা হয়ত সম্ভব। কিন্তু 'সভা' তৈরীতে দক্ষ, রসিক সুকুমার একই সঙ্গে বিভিন্ন সাধনমার্গ, দর্শন ইত্যাদির আমদানি করে দু'দলের পরিচয়কেই যথেষ্ট তটিল ও অনিদিষ্ট করে তুলেছেন। উদ্দেশ্য, বলাবাহুল্য, আক্রমণের লক্ষ্যকে গোপন করা নয়, আক্রমণকে সর্বজনীন করে তোলা। নাটকে উভয় পক্ষই নিজের মত ও পথকে একমাত্র, মধ্যযথ ও অপ্রান্ত ব'লে দাবী করেছে। যেমন সভাবাহন 'তেজের সঙ্গে' শ্রীশ্রীদেবাবুদের ব'লেছিলেন, 'অশ্রু সাধনধারা...যদি কোথাও অক্ষুণ্ণ থাকে তবে সে হচ্ছে...সাম্য-সিদ্ধান্ত সভা।' বাস্তবেও এই রকম দাবি-পাল্টা দাবি বিরল ছিলনা। 'শুভকৌমুদী'র সম্পাদকীয়র একটা ঘোষণা, "...সাধারণ ব্রাহ্মসমাজই ব্রাহ্মধর্মকে বিজ্ঞভাবে রক্ষা করিয়াছেন...এখন একদিকে সন্ন্যাস-তার গভী, অপরদিকে মহাপুরুষবাদ", অর্থাৎ কেশব সেনের দলের হাত "হইতে ব্রাহ্মধর্মকে রক্ষা করুন" (২৫ মে, ১৯১১)। যাই হোক এই দুই দলের সদস্যদের আত্মজনিতা, হাস্যকর আচার আচরণ, বিরোধ বিসংবাদ ও বক্তব্যকে বেঙ্গল করেই মেনে সে তীক্ষ্ণ পরিহাসে উজ্জ্বল নাটক 'চলচিত্তচকরি'।

নাটকের শুরুতে, 'সাম্যসিদ্ধান্ত সভাগৃহে' ব্যস্ততা। 'আলা-ভোলা বাবাজীর চোলা' ভবদুলাহের সংবর্ধনার প্রস্তুতি চলছে। ঈশানবাবু গান গাইছেন। 'খুব মোটা মোটা' কয়েকটা বই নিয়ে তারই একটা মন দিয়ে গড়ে চলেছে ছাত্র সোমপ্রকাশ। শ্রীশ্রীদেবাবুদের না আসার কারণ জানতে চাইলে নিকুঞ্জ বসে,

‘ঈশানবাবু নাকি ওঁদের কি ইনসাল্ট করেছেন।’

একদিকে যেমন শ্রীধরবাবুদের আশ্রমের সঙ্গে ‘দলাদলি’, অন্যদিকে নিজেদের ভিতরেও এদের রেখারেখি প্রচুর। কবি-গায়ক ঈশানবাবুর সঙ্গে সভার আর এক সদস্য চিন্তাশীল প্রাবন্ধিক সত্যবাহন সমাদ্রারের ঠোকাঠুকি তো কথায় কথায়। আজ মাননীয় অতিথির সামনে লম্বা চওড়া এক প্রবন্ধ পড়া তাঁর ইচ্ছে। অবশেষে রফা হল, ‘গানটাও থাকুক, লেখাটাও পড়া হোক।’ অর্থাৎ কোন মতে আপোস করে বজায় রাখা গেল ‘সভা’র ‘সাম্য-ভাব’। একটা সংকট আপাতত কাটল। এরপর এসে পড়ল বহুপ্রতীক্ষিত মহামান্য অতিথি ভবদুলাল।

অসংগতি ও ভাষামির রাজ্যে ঢুক পড়ে তাঁর হয়ে লঙঙ কান্ড বাধাবে এমনই এক চরিত্রের সন্ধানে ছিলেন সুকুমার বহদিন। চরিত্রটি কেমন হবে সেটা তাঁর কিশোর বয়সের একটি ছোট্ট ঘটনাতেই প্রকাশ পেয়েছিল। ছোটদের ম্যানাস’ শেখানোর নামে এক ‘স্টাইলিশ’ মাসীর ‘কড়া শাসন’ শেষ অব্দি সুকুমারের বিচিত্র প্রতিবাদের ফলে বন্ধ হয়েছিল। বোকা সেজে সুকুমার কীভাবে ‘বিদ্রোহ’ করেছিলেন, তার বিবরণ দিয়েছেন পুণ্যলতা চক্রবর্তী। অসংগতির বিরুদ্ধে সুকুমারের ‘বিদ্রোহ’র এই একান্ত নিজস্ব ভঙ্গি নিয়ে নাটকের ক্ষেত্রে প্রথম দেখা দিয়েছিল ‘শ্রীশীশব্দকল্পদ্রুম’ের বিশ্বস্তর। ‘স্বর্ণপথ’ থেকে ‘সশিষ্য গুরুজি’র ‘দ্রুম’ শব্দে পতনের পিছনে তার ভূমিকা নগণ্য ছিলনা। তবু চরিত্র হিসেবে বিশ্বস্তর অসম্পূর্ণ। তার সচেতন ও বুদ্ধিমান ভাবটাও কখনো পুরোপুরি চাপা থাকেনি। সেদিক থেকে বিশ্বস্তরেরই পূর্ণতর যথার্থ উদ্ভবসূত্রী হল এই অপরিণত-বুদ্ধি, নিবোধচুড়ামণি ভবদুলাল। সে নিজে যেমন হাস্যকর হয়ে উঠবে তেমনই অব্যর্থভাবেই উন্মোচন করবে চারপাশের ততোধিক হাস্যকরতাকে।

মাইহোক, ‘স্বাগত সংগীতে’র পরই সত্যবাহন খাতা হাতে নিলেন। প্রবন্ধ পাঠের আগে ভবদুলালের গুরু ‘আলাভোলা বাবাজী’র প্রতি শ্রদ্ধা জানালেন এক স্বগীয় দৃশ্যের কথা স্মরণ করে : হাস্যোজ্জ্বল মুখে ‘পরম নিলিঙ্গির সঙ্গে’ বাবাজী পোষা চামটিকেটিকে জিলাপি খাওয়াচ্ছেন। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, ‘শহরে বাদুড় পোষা’ শীর্ষক একটি ছোট সংবাদ ছাপা হয়েছিল শ্রাবণ ১৩২২-এর ‘প্রবাসী’তে।

এরপর সমস্যা দেখা দিল : শ্রীধরবাবুদের সম্পর্কে ভবদুলালকে ওয়াকিবহাল করা জরুরী। প্রতিদ্বন্দ্বী সত্যবাহনকে সে-সুযোগ না দিয়ে ঈশানবাবু আগ বাড়িয়ে সোমপ্রকাশকে বলতে বললেন। সুকুমার-কথিত ‘ভাষার অভ্যাচার’ের এক মূর্তিমান দৃষ্টান্ত এই সোমপ্রকাশ। ‘শ্রুতি’ বা ‘আত্তবাক্য’ ছাড়া সে এক পাও চলতে পারে না। কথায় কথায় অর্থহীন-ভাবে ‘পাশ্চাত্য দার্শনিক’ বা ‘বড় বড় পণ্ডিত’দের কথা বলে সে, সুকুমারের ভাষায়, নিজের ‘অভিজ্ঞতার উপর’ ‘পাণ্ডিত্যের রঙ’ ফলায়। অপরদিকে ‘আশ্রম’ের ছাত্রদের অনিশ্চিত দুবিনীত আচরণ, গুচ্ছত ইত্যাদি নিয়ে ‘সাম্যসিদ্ধান্ত সভা’র সদস্যদের নিরন্তর অভিযোগের হাস্যকরতার মধ্যে সম্ভবত যুবসমাজ সম্পর্কে প্রবীন ব্রাহ্মদের একাংশের অসহিষ্ণু মনোভাবই প্রতিফলিত। ব্রাহ্মসমাজের ‘স্বাভাবিক নেতা’ হিসেবে এ-বিষয়ে সুকুমারের অভিজ্ঞতার কোন অভাব ছিল না। আর তিনি নিজেও ক্রমশ আজন্ম যাঁদের রেহ পেয়েছেন—স্বজন্ম হিসেবে তেনে এসেছেন তাঁদেরই অন্যান্যের প্রতিবাদে নেমে, ‘নেতৃত্বের আসনে অধিষ্ঠিত’ ‘সমাজের’ অনেকের চোখে হয়ে উঠেছিলেন একজন ‘ব্যাঘাতকারী প্রতিপক্ষ’ (সুকুমার রায় ও প্রশান্তচন্দ্র মহালানবিশের চিঠি, তত্ত্বকৌমুদী, মে ১৩২১)। যুবকদের নিয়ে ‘সমাজ’ের উপরমহলেব দুর্ভাবনার নজীর হিসেবে দু-বছরের ব্যবধানে প্রকাশিত ‘তত্ত্বকৌমুদী’র দুটি ‘সম্পাদকীয়’র উল্লেখ করা চলে। ‘আমাদের যুবকগণ’-এই শিরোনামে ২রা ডিসেম্বর, ১৯১৪তে ‘তত্ত্বকৌমুদী’ লিখেছিল, “অনেকে এই রূপ মনে করেন যে, ব্রাহ্মসমাজে যে-সকল যুবকের জন্ম হইয়াছে...তাহাদের দ্বারা আশানুরূপ ফললাভ হইতেছে না। তাহারা যে শিক্ষা সাধনা, সংগম সেবা ও ধর্মভাব দ্বারা সমাজের সেবার উপযোগী হইবেন এইরূপ লক্ষণ দেখা যাইতেছে না...” ‘ব্রাহ্ম যুবকগণের কর্তব্য’ নামে আর একটি সম্পাদকীয় (১৬ই নভেম্বর, ১৯১৬) উপদেশ দিয়েছিল, “...গুরু-জনের-কাষেরও সময় সময় প্রতিবাদ প্রবন্ধজন হইতে পারে কিন্তু তাহা অতীব বিনয় নয়তা ও শ্রদ্ধার সহিত করিতে হইবে।” পাশাপাশি ‘আশ্রম’ের ছাত্রদের “এছাড়া গাড়ীমাদি পরপূর্ণ বিনয়ানবিত্তির ঐকান্তিক অভাব” বিষয়ে সত্যবাহনের অভিযোগ স্মরণ করলে ছবিটা অনেকখানি স্পষ্ট হয়ে যায়।

এরপরই আলোচনা গড়িয়া এলো ‘সাম্যাসিদ্ধান্তসভা’র বিশেষ দর্শনের কথায়, সমীক্ষাচক্র, সমসাম্যসাধন আর মৌলিক খণ্ডাখণ্ডের প্রসঙ্গে। সন্দেহ নেই, ‘সাম্যাসিদ্ধান্তসভা’র ‘খণ্ড’ ‘অখণ্ড’ এবং ‘খণ্ডাখণ্ড মীমাংসা’র তত্ত্বগুলো কার্যত দ্বৈত, অদ্বৈত ও দ্বৈতাদ্বৈতবাদকে নিয়েই ঠাট্টা। কিন্তু আপাতদৃষ্টিতে সামগ্রিকভাবে ভারতীয় দর্শন ও সাধনাকে সুকুমার মূলত বিক্রম করতে চেয়েছেন মনে হলোও তা হয়ত ঠিক নয়। আসলে সুকুমার তাঁর ‘এই দুভাগ্য’ দেশকে জানতেন, যেখানে ‘জীর্ণতার পরিত্যক্ত কঙ্কাল...প্রাণের চাইতে অধিক মূল্যে শিক্কা’ হয়ে থাকে। জানতেন সেই মানুষদেরও যারা ‘বাপসা কথার ধোঁকা’ দিয়ে ‘আপন মনে এক একটা অপটু-তার মোহ স্বজন কবে এবং সেই মোহকে জীবনের মধ্যে সংক্রামিত’ করে দিয়ে ‘অকারণ আয়ত্ব বোধ’ করে (‘দৈবেন দেয়ম’)। নিজে ‘আত্মপ্রতিরত সমাজের (অপ্রকাশিত ‘হিজিবিজি খাতা’) গভীর ভিতরে ও বাইরে পনিচিত অপ্রিচিত এই সমস্ত ব্যাধিগ্রস্ত মানুষই সম্ভবত এখানে সুকুমারের আক্রমণের লক্ষ্য। মজা হল, তত্ত্বসাধনা ইত্যাদিকে তিনি যেমন টেনে এনেছেন, তেমনি, ব্রাহ্মসমাজভুক্ত হওয়া সত্ত্বেও ‘সর্বৎ স্বত্ববদং ব্রহ্ম’ বা অদ্বৈতবাদকে নিয়ে মকরা করতেও তিনি পিছপা হননি। পরবর্তীকালের ‘rampant...pessimism’-এর কোন পূর্বলক্ষণ এখানে পাওয়া যায় কিনা, তা ভেবে দেখা যেতে পারে। মাই হোক, ‘খণ্ড’, ‘অখণ্ড’, ‘খণ্ডাখণ্ড’, ‘সমীক্ষা সাধন’ ইত্যাদির সাহায্যে এমন এক মিশ্র ও নিবিশেষ ‘ভাষা’ হয়ত তৈরী করতে চেয়েছিলেন সুকুমার যাতে একই সঙ্গে ধরা পড়বার কথা অনেকের।

দ্বিতীয় দৃশ্যে, সন্ধ্যাবেলায় সমীক্ষা-মন্দিরের ডাবগড়ীর পরিবেশে চক্কাচাষের আসনে ঈশানবাবুকে দেখতে পাই। তিনি বলে চলেছেন তাঁর ‘আত্মাঘুড়ি উধাও হয় শূন্যে উড়ে গৌৎ খাওয়া’র অভিজ্ঞতার কথা। ‘...অন্ধকার মতই জমাট হয়ে উঠছে, ততই আমায় আস্তে আস্তে ঠেলেছে আর বলছে, ‘আহ নাকি? আহ নাকি?’ আমি প্রাণপণে চিৎকার ক’রে বললাম—‘আছি’, কিন্তু কোন আওয়াজ হল না—খালি মনে হল অন্ধকারের পীজরের মধ্যে আমার শব্দটা নিঃস্বাসের মতো উঠছে আর পড়ছে।’ ডবদুলাল নিহরিত, ‘উঃ বলেন

কি মশাই?’ ঈশান বলে চলেছেন, ‘...দেখলাম স্থিতির কার-খানায় মালপত্রের হিসেব মিলছে না।..আমি চিৎকার করে বলতে গেলুম সব নাশ! সব নাশ! স্থিতিতে ডেজাল পড়ছে—কিন্তু কথাগুলো মুখ থেকে বেরোলই না। বেরোল খালি হায়া হায়া একটা বিকটি হাসি। সেই গল্পে সমীক্ষা বন্ধন ছুটে গিয়ে সমস্ত শরীর খিম খিম করতে লাগল।’

ঈশানের এই ‘সমীক্ষা’র পেছনে কোন বাস্তব অবলম্বন সুকুমারের কাছে প্রকৃতই ছিল কিনা সেটা গবেষণার বিষয়। কোন সিদ্ধান্তে না পৌঁছিয়েও আপাততঃ পাশাপাশি দুটো উদ্ভৃতি এখানে দেওয়া যেতে পারে। প্রথমটি ‘রামকৃষ্ণ কথামৃত’ থেকে : ‘...আমার মত রূপ একজন আমার শরীরের ভিতরে প্রবেশ কলেন! আর ঘটপ্ৰদেব প্রত্যেক পদ্যের সঙ্গে রমণ করতে লাগল।...এই রূপে মূল্যধার, সান্নিধান, অনাহত, বিজ্ঞ, আত্মপদ্য, সহধর্মী সকল পদ্যগুলি ফুটে উঠল। আর নীচে-মুখ ছিল উধ-মুখ হলো, প্রত্যক্ষ দেখলাম” (৩য় ভাগ, পৃঃ ১৯৮)। দ্বিতীয়টি ‘স্বামী-শিষ্য সংবাদ’ থেকে : ‘স্বামীজী আসনে বসিবার অঙ্গরূপ পরেই একেবারে স্থির শান্ত নিঃস্পন্দ হইয়া সুমেরুৎ অচলভাবে অবস্থান করিতে লাগিলেন...প্রায় দেড় ঘণ্টা বাদে...শিব শিব বলিয়া ধ্যানোন্মিত হইলেন। (বলিলেন)...ধ্যান গভীর হইলে কত কি দেখতে পাওয়া যায়। বরান...র মতে ধ্যান কবতে করিতে একদিন ঈড়া পিঙ্গলা নাড়ী দেখতে পোয়েছিলুম” (বি.বকানন্দ রচনাবলী, নবম খণ্ড, পৃঃ ২৪২)। এই রকম কোন আসনে উপস্থিত থাকলে ডবদুলাল কি করত আমরা জানি না, তবে নাটকে ঈশান খামতে না খামতে সে সোৎসাহে বলতে শুরু করেছে, তারপর ‘...সেই যে লোকটা ডেজাল দিয়েছে সেই ডেজাল ক্রমাগতই তেঁলে উপরে উঠতে চাচ্ছে। উঠতে পারছে না, আর ডমরে ডমরে ফেঁপে উঠছে। অব কে যেন ফিস ফিস করে বলছে—‘শেক দি বটল্, শেক দি বটল্’—সত্যি।’

সোমপ্রকাশ হতাৎ একবার ‘একদিকে হেরিডিটি আর একদিকে এনডাইরগমেন্ট—এই দুয়ের প্রভাব’ নিয়ে ‘খুব বিজ্ঞের’ মত স্বগতোক্তি করেছিল। ‘স্মৃতি বা আত্মবাক্যের আশ্রয়টুকু নিয়ে সে নিশ্চিত ভেবেছিল ‘ঐ সকল তত্ত্বের সহিত যথেষ্ট ঘনিষ্ঠতা স্থাপিত হইল’ (‘ভাষার অভ্যাচার’)। তারপর

আশ্রমের 'নিরাবলি' আলাপের আমন্ত্রণ গ্রহণ করার বিপদটা কোথায় সেটা বোঝাবার জন্য সে হাবা'টি স্পেসসারের ভারী একটা মতের উল্লেখ ক'রে ডবদুলালকে জিজ্ঞেস করল, 'আপনি হাবা'টি স্পেসসারকে জানেন তো?' সোমপ্রকাশের কাছে 'জানা'র অর্থই চিত্তাহীনভাবে 'মানা'। তার প্রশ্নের সেরেও সেটা ছিল। তাই ডবদুলাল বলল, শুধু হাবা'টি বা স্পেসসার কেন, 'হাঁচি টিকটিকি ভূত প্রেত'- সব কিছুই সে 'মানে'। এই প্রসঙ্গে একটা কৌতুহলেদীপক তথ্য এখানে উল্লেখ করা যায়। স্পেসসারের যে মন্তব্য সোমপ্রকাশ উল্লেখ করেছিল তা হল, "...বিপদ মারাত্মক হয় সেখানে, যেখানে তার অন্তর্গত ভাবটিকে তার বাইরের কোন অবাস্তব রূপের দ্বারা আচ্ছন্ন করে রাখা হয়।" অন্যদিকে

সুকুমারের 'হাজিরা'র এক পৃষ্ঠাতেও চোখে পড়ছে একটা অসম্পূর্ণ উদ্ধৃতি, 'Fundamental ideal obscured by false analogies'। এবং তার পরেই, সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের ক্ষেত্রেও যে এটা সর্বতোভাবে প্রযোজ্য এই মর্মে, বন্ধনীর ভিতরে ছিল তাঁর নিজের মন্তব্য, 'This is true of practically all the various ideals of the S.B.S'।

তৃতীয় দৃশ্যে, শ্রীখণ্ডদেবের আশ্রমে সত্যবাহন-সমভিব্যাহারে ডবদুলাল এসে হাজির। অগ্রমে তখন 'সমি সাক্ষাৎ' হয়ে ছাত্ররা দাঁড়িয়ে। শ্রীখণ্ডদেব টেবিলের উপরে বড় বড় বই নিয়ে নাড়াচড়া করছেন। ঘরের একপাশে অন্তত তিন, অথবা চার। অথবা, সব মিলিয়ে একটা বিজ্ঞান-বিজ্ঞান গন্ধ।

সত্যবাহন ছাত্রদের একজনকে পাঠ্যসূচী জিজ্ঞেস করায় সে গড়পড়িয়ে বলতে থাকে, "...শব্দার্থ' শব্দিকা, আয়ুর্কর্ম পদ্ধতি, লোকান্ত প্রকরণ, সিয়েকস কসমোপোডিয়া, পালস একস্ট্রা-সাইক্লিক ইকুইডিয়াম অ্যান্ড দি নেগেটিভ জিরো—' ১৯১৫ সালে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত 'ব্রাহ্মবিদ্যালয়'র পাঠ্যসূচী বা ঐ জাতীয় কিছু এখানে সুকুমারের ভাবনায় আদৌ ছিল কিনা জানা নেই। তবে 'তত্ত্বকৌমুদী' (২রা সেপ্টেম্বর, ১৯১৫) থেকে আংশিক উদ্ধৃতি হয়ত অপ্রাসঙ্গিক হবে না : সিনিয়র ক্লাসের পাঠ্য ছিল : "(১) ঈশ, কেন, কঠ, প্রহ্ল, মূণ্ডক, মাণ্ডুক্য, যেতারতর, ঐতরীয়, তৈত্তরীয় উপনিষদ...(২) ভগবৎগীতা

(৩) New Testament (৪) Philosophy of Brahmoism (৫) Two Essays on General Philosophy and Ethics (৬) ব্রহ্ম জিজ্ঞাসা (৭) History of the Brahmo Samaj' ইত্যাদি। হেরুচন্দ্র মৈত্রেয় এক প্রবন্ধে জবাবে সুকুমার একবার বলেছিলেন 'জীবনের আদর্শ' হল 'সিরিয়াস ইন্টারেস্ট ইন লাইফ' ('পরিচয়ের কুড়ি বছর', হিরণকুমার সান্যাল)। স্বভাবত তাঁর মতন একজন সুস্থ জীবনবোধসম্পন্ন মানুষের কাছে 'ব্রহ্ম-বিদ্যালয়'র ঐ জীবন-বিমুখ পাঠ্যসূচী যদি কখনো কাম্যত শ্রীখণ্ডদেব-দের আগ্রহের পাঠ্যসূচীর মতনই কৌতুকপ্রদ, উদ্ভট মনে হয়ে থাকে তাহলে তাতে বিস্ময়ের কিছুই নেই।

লক্ষণীয়, 'সাম্যসঙ্কান্ত সভা'র চাইতে যে বিশেষ কারণে শ্রীখণ্ড শ্রেষ্ঠ ও অপ্রতিরূপিত দাবিদার সেটা হল তাঁর 'বিজ্ঞান'-সম্মত সাধনপ্রণালী। 'আশ্রম'র পাঠ্যসূচীতেও তার প্রকাশ ছিল। আমরা জানি এক সময় পাশ্চাত্য শিক্ষায় শিক্ষিত মানুষদের কাছে হিন্দুধর্মকে গ্রহণযোগ্য ক'রে তোলার জন্য শশধর তকচুড়ামণি প্রমুখ নবাহিন্দু-আন্দোলনের নেতাকেরা প্রায় প্রতি পদক্ষেপে, এমনকি 'টিকি-তত্ত্ব ও গঙ্গাজল-মাহাত্ম্যের সমর্থনেও' ('দেবেন দেয়ম'—সুকুমার রায়) টেনে এনেছিলেন বিজ্ঞানকে। দার্শনিক হাবা'টি স্পেসসার প্রসঙ্গে 'হাঁচি টিকটিকি' 'মানা' নিয়ে ডবদুলালের ঘোষণায় এর প্রতি কটাক্ষ ছিল। এসব নিয়ে প্রচুর ঠাট্টা বিদ্রোপ আছে রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন প্রহসনে, কবিতায়। ১৯১০ সালে 'প্রবাসী' পত্রিকায় প্রভাত মুখোপাধ্যায়ের উপন্যাস 'নবীন সন্যাসী' দ্বারা বাহ্যিক ভাবে প্রকাশিত হবার সময় পাঁচটি সংখ্যায় ছবি এঁকেছিলেন সুকুমার। সেখানেও ছিল এক 'Society for the Propagation of Electrical Hinduism'-এর কাহিনী। আতপ চালের দাম বেড়ে যাবার জন্য বাচস্পতি মশাইকে বাধ্য হয়ে সিন্ধুচাল ধরতে হ'তে পারে তখন 'Society'-র কয়েকজন সত্য 'সমস্বরে' ব'লে উঠেছিল, "সব নাশ! সব নাশ! তা করবেন না বাচস্পতি মহাশয়, আপনার শরীরের ইলেকট্রিসিটি কমে যাবে" (প্রবাসী, কাটিক, ১৬১৭)। যে ভঙ্গিতে শ্রীখণ্ড 'বিজ্ঞানসম্মত প্রণালী'র কথা বলেছেন তার ভিতরে সুকুমারের কথায় বলতে গেলে রয়েছে একটা 'চূড়ান্ত মীমাংসার তত্ত্ব'

(‘ভাষার অত্যাচার’)। ‘ভাষার অত্যাচারে’ সুকুমার লিখে-
 ছিলেন, ‘এক একটা কথার ধূয়া আমাদের স্বাভাবিক চিন্তা
 শক্তিকে আড়ল্ট করিয়া দেয়।’ দু’টোত্ত স্বরূপ বলেছিলেন,
 লোকে ‘সনাতন ধর্মের নজীরকে অর্থাৎ ঐ ‘সনাতন’ শব্দটার
 নজীরকে এমন অকাটাভাবে মনের সম্মুখে দাঁড় করায়, যেন
 ইহার উপর আর কথা বলা চলে না।’ এখানেও তাই।
 ‘প্রণালী’ নয় ‘বিজ্ঞান’ শব্দটিকেই গ্রীষ্ম ‘অকাটা’ করে তুলতে
 চেয়েছে। যেমন করেছে ‘হ য ব র ল’-র কাক্ষের কুচকুচে।
 তার বিজ্ঞাপন-পত্রে ‘সকল প্রকার গণনার কার্য বৈজ্ঞানিক
 প্রক্রিয়ায় সম্পন্ন’ হবার দাবির কথা নিশ্চয় মনে পড়ে যাবে।

চতুর্থ দৃশ্যে, সত্যবাহন, ঈশান, সোমপ্রকাশ মিলে যখন
 গ্রীষ্মবাবুদের দলে ডবদুলালের ডিড়ে-যাবার কথা আলোচনা
 করছে সেই মুহূর্তে ‘আশ্রমে’ তুলকালাম বাধিয়ে, আসার আগে
 ‘একটা ছেলের কান মলে’ দিয়ে ‘টুইকল্ টুইকল্’র সুরে
 ঈশানের এক গান গাইতে গাইতে স্বয়ং ডবদুলাল ফের হাজির।
 লক্ষ্যণীয়, আগের তিনটি দৃশ্যেই ডবদুলালের ভূমিকা ছিল
 পরোক্ষ, শুধুই উন্মোচনের। জিতাসু মানুষ হিসেবে সে চুকে
 পড়েছিল দুই বিবদমান দলের ভিতরে এবং নেহাৎই হাঁদা-
 গঙ্গারামের মতন একটি দুটি মন্তব্য বা প্রশ্ন করে তাদের বড় বড়
 অঙঃসারশূন্য ভাব, তত্ত্ব ও পণ্ডপাণ্ডিত্যকে অনায়াসেই চুপসে
 দিয়েছিল। কিন্তু চতুর্থ দৃশ্যে তার ভূমিকা, এক কথায় বলা
 যায়, বিধ্বংসী। এর আগে একটু আধটু করে আঁচ করা
 যাবিছিল বটে, কিন্তু এখানেই প্রথম তার ‘madness’-এর ভিতরে
 সুস্পষ্ট ‘method’-এর আভাস পাওয়া গেল।

ডবদুলাল আশ্রমে এক দূরবীণ দেখে এসেছে, “তার এমন
 তেজ যে চাঁদের দিকে ডাকলে চাঁদের গায়ে সব ফোকা ফোকা

...পড়ে যায়।” সোমপ্রকাশের মতে, ওরা ভালোমানুষ গেয়ে
 সাপ বোঝাতে ব্যাং বুলিয়েছে। এই ‘ব্যাং’-এর সূত্র ধরে
 ডবদুলাল কাউকে ‘কোলাব্য্যাং’, কাউকে ‘হাঁ-করা বোঝাল মাছ’,
 কাউকে ‘ডাবাহাঁকো’ বলে চিহ্নিত করেছে; সত্য করতে না-
 পেরে সত্যবাহন বলে ওঠে : ‘মশায় আপনি ওখানে ছিলেন—
 বেশ ছিলেন। আবার আমাদের হাড় জ্বালাতে এলেন কেন?’
 ‘This is not altogether Fool, my lord’—কিং
 লিয়ার নাটকে ‘Fool’ সম্পর্কে কেশেটর এই মন্তব্যই হয়ত
 সত্যবাহনের মনের কথা।

পরিস্থিতি এর পর আরো ঘোরালো হল যখন ডবদুলালের
 ‘চলচিত্তচক্রি’র পাণ্ডুলিপি চোখে পড়ল সবার। ‘চলচিত্তচক্রি’র
 আয়নায যা ধরা পড়েছে সেটাই সত্যবাহন ও গ্রীষ্মবাবুদের
 আসল রূপ। নিজেদের অস্তিত্বকে এমন উত্তট ও অর্থহীন বলে
 স্বীকার করা তাদের পক্ষে অসম্ভব। তাই দুই প্রতিদ্বন্দ্বী শিবির
 সমান ভাবে ক্ষিপ্ত হয়ে আয়নাটাকেই ভেঙ্গে ফেলতে চায়।
 আগেই এর তেইশটা পাতা ছিঁড়ে দিয়েছিলেন গ্রীষ্মবাবু।
 এবার ‘সাম্যসিদ্ধান্ত সত্য’র সকলে ঝাঁপিয়ে পড়ে খাতার উপর।
 বাকী পাতাগুলোও গেল। তবে “খাতা ছিঁড়ে দিয়েছেন তো কী
 হয়েছে”। সে আবার লিখবে ‘চলচিত্তচক্রি’। সত্যবাহনদের
 ‘সাম্যমন্ড আর সিদ্ধান্ত-বিসূচিকা’ তখন ‘কোথায় লাগে’
 দেখা যাবে।

আমরা অবশ্য জানি, কোনদিনই শেষ অব্দি লেখা হবে না
 ‘চলচিত্তচক্রি’। সব রূ ও সব সময়ে ছড়িয়ে থাকা সত্যবাহন
 আর গ্রীষ্মবাবুদের দল বারবারই একে ছিঁড়ে টুকরো টুকরো করে
 দিতে চাইবে। তবুও অদম্য ডবদুলাল আবার সত্য উন্মোচন
 করবে। ‘আবার’ লিখবে। ‘আবার।’

অপ্রকাশিত ‘হিজিবিজি খাতা’র অংশবিশেষ ব্যবহারের সুযোগ দিয়েছেন শ্রীসত্যজিৎ রায়। তাঁর কাছে লেখক কৃতজ্ঞ

শুক্ল ও টাকার
 ২২. ২২

শব্দের একদিকে অর্থ অন্তর্ভুক্ত করে অনর্থ—এই দুই বিপরীতের মধ্যেই শব্দ-শিল্পের বিশ্ব। যত ও কতক শব্দ ছুঁতে ফেলে দিয়ে, শব্দকে আশ্রয় করে, শব্দের অন্তঃসার ছুঁতে চেয়েছিলেন শব্দকার।

‘তোড়ায় বাঁধা ঘোড়ার ডিম।’ শেষ কবিতার এই আঁটো লাইনে শব্দকার রায় নিজেই যেন তাঁর স্বরচিত বিশ্বের পরিচয়-লিপি লিখেছেন। এক দিকে নিরর্থ (ননসেন্স), অন্য দিকে প্যাটার্ন—এই দুই বিপরীতের অবিরত টানাপোড়েন দিয়ে তিনি সৃষ্টি করেছেন তাঁর শিল্পের বিশ্ব। মূলগত এই যে স্বাভাবিক সংযোগ, এর পশ্চাদ্ভূমিতে রয়েছে আরও নানান বিপরীতের এক-সংঘাত, যার চাপ আমরা লক্ষ করি তাঁর শিল্পের স্তরে-স্তরে। এক আজগুবি কল্পলোক আর এক আজগুবি বস্তুলোকের টানটান ভারসাম্যের ওপর উদ্ভূত হয়ে ওঠে তাঁর সহাস্য, অসম্ভব ছবন। এই সব কারণে তাঁর বিকীর্ণ রসিকতা বহুকৌলিক, একাধারে সরল আর ভিষক। অনাবিল (ইনোসেন্ট) এবং উদ্দেশ্যপ্রবণ (টেনডেনশাস) : রসিকতার এই দুই প্রেক্ষাপট করেছিলেন সিগমুন্ড ফ্রয়েড। কিন্তু এই প্রেক্ষাপটে শব্দকার রায়ের ক্ষেত্রে অব্যাহত। কারণ, এ-রকম দেওরাল তুলে তাঁর ছবনকে বিখণ্ডিত করা সম্ভব নয়। তাঁর ননসেন্স একটা স্তরে হালকা, অনাবিল লীলাহাসিত। আবার, অন্য স্তরে তাঁর এই হাসিই হয়ে ওঠে ভীত : ভীক, লক্ষ্যভেদী। এই প্রসঙ্গে ‘স্তর’ কথাটা হয়তো যথার্থ হলো না। এমন নয়

যে ওপরের স্তরে রয়েছে তাৎপর্যহীন, তীব্রতাহীন, লক্ষ্যহীন হাসি, আর, খানিকটা তফাতে, নিচের স্তরে, গুঢ় ব্যঙ্গ। আসলে, এ যেন পিঁয়াজের খোশা, পর-পর খোশা ছাড়িয়ে গেলে আস্তরনের তলার কোনও শাঁসালো লক্ষ্যের নাগাল পাবো না আমরা। খোশা আর শাঁস এখানে এক। শব্দহৃজিত এই খোশারই কোষে-কোষে যেমাগুন মিলে-মিশে আছে ননসেন্স আর লক্ষ্যময় প্রেম।

এক

‘শব্দহৃজিত’ বলতে বোঝাতে চাইছি : শব্দকার রায়ের এই সৃষ্টি শব্দ দিয়ে এবং শব্দ নিয়ে। শব্দের-পাশে-শব্দ পেঁথে, বুনে, তাঁর রঙ্গ, আবার শব্দ নিয়েই তাঁর পরিহাস। এই উদ্ভবতার কারণে তাঁর লেখার অন্যতম ধীম হিশেবে শব্দ-কল্পকর্মের (শব্দ আর অর্থের সম্পর্ক/নিঃসম্পর্ক নিয়ে রসিকতার) আবর্তন হ’তে থাকে। অর্থের অনুব্রজ্যবৃত্তি যোগ আছে, ‘শব্দকল্পকর্ম’-এর সঙ্গে ‘অভিধান’-এর। অভিধান বিষয়ে লুইস ক্যারল আর শব্দকার রায়ের দৃষ্টি চরিত্রের মতব্য এতই আলাদা যে তা থেকে আঁচ পাওয়া যায়, এই দুই লেখকের

পরসন্ধানের লক্ষ্যও কতটা পৃথক। ক্যারলের লাল রানিবিধির কাছে অভিধান হচ্ছে অর্থবহতার প্রতিমান। সে বলে ওঠে : 'as sensible as a dictionary'। অন্য পক্ষে, সুকুমার রায়ের ভাবুকদাদা ফতোয়া দেয় : 'অভিধান...গজিকা'।

এই লক্ষ্যের তফাৎ আরও স্পষ্ট হয়ে ওঠে মতান্তরের আরেকটা উদাহরণ থেকে। শব্দ আর অর্থের সম্পর্ক নিয়ে হাম্প্টি ডাম্প্টির সঙ্গে অ্যালিসের এই রকম কথাবার্তা হয় :

'I don't know what you mean by "glory",' Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. 'Of course you don't—till I tell you. I meant "there's a nice knockdown argument for you !" '

'But "glory" doesn't mean "a nice knock-down argument",' Alice objected.

'When I use a word', Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean—neither more nor less.'

'The question is,' said Alice, 'whether you *can* make words mean so many different things.'

'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master—that's all.'

এ-বিষয়ে সুকুমার রায় ঠিক বিপরীত বক্তব্য সরাসরি নিজের জবানিতেই পেশ করেন 'ভাষার অত্যাচার' প্রবন্ধে। গুরুত্বময় এই প্রবন্ধ ; সাহিত্যে উনি যা করতে চেয়েছেন, এখানে তার অনেকটা বিবৃতি পেয়ে যাবি, মননের গদ্যো। দুঃখের বিষয়, 'বর্ণমালাভূত'-এ এর যে-পাঠ ছাপা হয়েছে, তাতে রয়ে গেছে গুরুতর প্রমাদ। এখানে 'ভাষার অত্যাচার' থেকে কয়েকটি লাইন তুলে দিচ্ছি : 'এক-একটা কথা আসে অতি নিরীহভাবে চিন্তার বাহনরূপে। কিন্তু চিন্তার আদর তো চিরকাল সমান থাকে না, সুতরাং তাহার আসনচ্যুতি ঘটিতে

কতক্ষণ? বাহনটা কিন্তু অত সহজে হাটবার নয়, সে তখন একাই চিন্তার ক্ষেত্রে দাপাদাপি করিয়া আসন জমাইয়া রাখে। ইহাকেই বলি ভাষার অত্যাচার। ভাষা ভাববাহন কার্যেই নিযুক্ত থাকুক, সে আবার চিন্তার আসরে নামিয়া আপনার জের টানিতে থাকিবে কেন?...শব্দঘটার সাহায্যে ...গাভীরা' সঙ্কল্পের জন্য অনেকেই সচেতন, কিন্তু শব্দের মধ্যে যে-ভাবটুকু ছিল, সে কোনকালে খোলাস ছাড়াইয়া পলাইয়াছে কে তাহার খবর রাখে?'

শব্দকে দিয়ে যথেষ্ট অর্থ বওয়াতে চাইছে ক্যারলের এই চরিত্র-পাত্র, অন্য পক্ষে, সুকুমার রায় চাইছেন শব্দের নির্দিষ্ট অর্থের নিষ্কাশন। যেখানে হাম্প্টি ডাম্প্টি ভাঙতে চাইছে অর্থের বেড়ি, সেখানে সুকুমার রায় ঘটতে চাইছেন, শব্দের দাসত্ব থেকে মনের মুক্তি। হাম্প্টি ডাম্প্টির কাম্য, শব্দ-অর্থের বিয়োগ, অথচ এই দুইয়ের সংযোগই সুকুমার রায়ের অভীষ্ট।

ননসেন্স আর অ্যাবসার্ড-এর মধ্যে সারুপ্য আছে, আছে চলাচল। তবে কি সুকুমার রায়কে বুঝতে অ্যাবসার্ডের ব্যাকরণ কিছু সাহায্য করে? করে না, কারণ, লক্ষ্য আর পটভূমির দিক দিয়ে সুকুমার রায়ের সঙ্গে অ্যাবসার্ডবাদীর মিলের চেয়ে গরমিলই ডের বেশি। দর্শনে সাহিত্যে নাটকে 'অ্যাবসার্ড' বলতে বোঝায় : অর্থহীন, উদ্দেশ্যরহিত। এ এক বোধ, যা'র উদ্ভব অস্তিত্বের তীব্রতম সংকট থেকে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পরে পশ্চিম জগতের বিশেষ পরিস্থিতি এই সংকট-বোধের অব্যবহিত পটভূমি। ঈশ্বরহীন অনাখ্যার অবোধা এক ভুবনের সামনে দাঁড়িয়ে মানুষ টের পেলো, সে আজ একেবারে হাঘরে নিঃস্ব উদ্ভাস, ছিন্নভিন্ন হয়ে গেছে তার বিশ্বাসের শিকড়। সমস্ত বিশ্বের সঙ্গে, এমন কি নিজের সঙ্গেও, তার ঘটে গেছে অপ্রতিকার্য, চরম, বিচ্ছেদ। 'মুহূর্ত মুহূর্ত শুধু জন্মহীন মহাশূন্য ঘেরা।' যে-মানুষ তার অস্তিত্বের চতুর্দিকে দেখছে সীমাহীন তলহীন শেষহীন 'না', যে-মানুষ প্রত্যেক মুহূর্তে পিষ্ট হচ্ছে জগদ্বদন অর্থশূন্যতায়, তার কাছে—স্বভাবতই—শব্দও অর্থহীন। 'শব্দ আর কোনও কথা বলে না,' বলেছেন আইন্সটাইনসকো। অ্যাবসার্ড-পন্থী তাই ভাষার পরিবহন-সামর্থ্যে অবিশ্বাসী, শব্দ থেকেই সরে যেতে চান তিনি।

সুকুমার রায় যে-পরিস্থিতির মুকাবিলা করেছেন, তা সম্পূর্ণ পৃথক। কোথায় দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পরে পশ্চিম জগৎ আর কোথায় ১৯১৪ থেকে ১৯২৩-এর বাংলাদেশ! আশমান-জমিনের ফারাক এই দুই পরিস্থিতির মধ্যে। দ্বিতীয়-তৃতীয় দশকের বাংলাদেশে সংকটের রূপই ছিল অন্য জাতের। আর বিশ্বাসের সমস্যা? বিশ্বাসের জমিতে তখন এখানে-ওখানে ফাটল ধরলেও, আমূল ভ্রষ্ট হয়ে যায় নি সমস্ত অস্তিত্বের অর্থ। স্থানকালের সমস্ত বিচ্ছোভ আর 'না'-এর দাপটের উর্ধ্বে, অমোঘ 'হ্যাঁ'-কে সমর্থন ক'রে তখন বিরাজ করছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ, যার সর্বাঙ্গিক বিশ্বাসের সৌরবিষে সুকুমার রায়ের অবস্থান। ১৯১৪ সালে সুকুমার রায় লিখছেন : 'যখনই কোনো নৈতিক বা সামাজিক প্রশ্ন সম্মুখে জিতাসু হয়, "কি করিব?" "কেন করিতেছি?" এই প্রশ্ন যখনই মনের মধ্যে উদিত হয়, তখনই দেখি সঙ্গে-সঙ্গেই আর একটা প্রশ্ন ছায়ার মতো ঘুরিতেছে, "আমি কে?" "এই জীবনের অর্থ ও উদ্দেশ্য কি?"...মানুষের চিন্তা ধীরে-ধীরে আঘাত করিয়া ফিরিতেছে, "এ প্রশ্নের সমাধান কোথায়?" এবং বারবার একই উত্তর পাইতেছে, "অবেষণ করিয়া দেখ" ("চিরন্তন প্রশ্ন")। আবার, ব্রাহ্মসমাজের এক প্রবীণ নেতার প্রশ্নের উত্তরেও সেদিনের যুব ব্রাহ্মনেতা সুকুমার রায় বলেছিলেন, জীবনের আদর্শ হচ্ছে, 'সিগ্নিফস ইন্টারেস্ট ইন লাইফ।' বহু হতাশা আর সংঘাত সত্ত্বেও আমরণ এই বিশ্বাস তাঁর নিষ্কম্প ছিল বলেই নিরর্থকের মধ্যে থেকে প্যাটান' উদ্ভিন্ন করার রোষ কোনও দিন তাঁর থামে নি। হয়তো তোড়া বাঁধার সঙ্গে আইডিয়লজির বিন্যাসের কোথাও প্রতিসাম্য আছে।

অব্যবসায়বাদীর থেকে সুকুমার রায়ের পরিস্থিতি আরও এই কারণে পৃথক যে এক পরাধীন দেশের লেখক ছিলেন তিনি। পরাধীনতাই সেদিন আমাদের দেশে সৃষ্টি করেছিল তীব্রতম সংকট। শৃঙ্খলিত অবস্থায় স্বাধীনতা জিনিসটাই জল-হাওয়ার মতো এমনই জরুরি শারীরিক সত্যি হয়ে ওঠে যে তা টানটান ক'রে দেয় সমস্ত চেতনাকে। তারই চাপে জোট বাঁধে সাধারণ্য, খুদে-খুদে আশ্রিত রেশমি গুটির মধ্যে থেকে খানিকটা বেগিয়ে এসে মানুষের মন খুঁজে পায় স্বাদেশিক ঐক্যব্যবস্থার কেন্দ্র, দেশের শহর-থেকে-গ্রামে, গ্রাম-থেকে-গ্রামে, বাক-চলাচলের

একটি সভাবনা খুলে যায়। শব্দ তখন কথা বলে; তখন শব্দ হয়ে ওঠে হাতিয়ার, ক্রিয়া। স্বাধীনতার এই সংবিৎ সত্যি বলার, সত্যি হয়ে-ওঠার প্রবর্তনা জোগায়। চেতনার বিদ্রোহ-স্পৃষ্ট এই পরিস্থিতিতে, সুকুমার রায়ের মতন সাহিত্যিকের তাড়না আসতেই পারে আবজ'না-শব্দ মৃত-শব্দ ফসিল-শব্দ ছুঁড়ে ফেলে দেবার, তাঁর আকাঙ্ক্ষা আগতেই পারে শব্দের অন্তঃসার—মজ্জা—হোঁবার।

শব্দ থেকে নিষ্করণ নয়, শব্দকে আকরণ—নিরর্থক শব্দের বিরুদ্ধে সহাস্য জেহাদ—তাহ'লে, এই টাই হলো তাঁর প্রধান লক্ষ্য। শব্দকে শব্দ দিয়ে যা মেরে হাসির ফুলকি জ্বালানোর এই প্রক্রিয়াকে বলতে পারি : শব্দবন্দ। এই শব্দবন্দ বহু ক্ষেত্রেই হয়ে ওঠে নিরর্থক-কে নিরর্থক দিয়ে প্রত্যাঘাত (যেমন : 'প্রিঘাংচু')। তাঁর সাহিত্যচর্চার মোট ফসল তো বহুরে বা পরিমাণে খুব বেশি নয়; তবু, এই নির্বহল পরিসরের মধ্যেই, ঘুরে-ঘুরে এতবার তিনি ফাঁপা শব্দের গ্যাস বেলুনকে সূচী-বিদ্ধ করতে থাকেন যে আমরা টের পাই, এইটেই হয়ে উঠে-ছিলো তাঁর দিনরাতের জরুরি খান-জান-ক্রিয়া। তাঁর রচনার প্রায় যন্ত্রস্ত থেকে এর কিছু নমুনা তুলে দিচ্ছি। একটু লক্ষ করলেই বোঝা যাবে নীচের এই দৃষ্টান্তগুলির সঙ্গে কোথায় যেন মৌলিক মিল আছে রবীন্দ্রনাথের 'হিং টিং ছট' (১৮৯২), 'তোতাকাহিনী' (১৯১৮), 'কর্তার ভৃত্য' (১৯১৩) বা 'তাসের দেশ' (১৯৩৩); পূর্বপাঠ : 'একটা আষাঢ়ে গল্প', (১৮৯২)-জাতীয় রচনার। কী সেই মিল? এই মিল আইডিয়লজির। যা সমস্ত হাস্যব্যঙ্গের বেনদ।

১. বলছিলাম কি, বস্তুপিণ্ড সূক্ষ্ম হতে সূত্রেতে, অর্থাৎ কিনা লাগছে তৈলা পঞ্চভূতের মূলেতে— গোড়ায় তবে দেখতে হবে কোথেকে আর কি ক'রে, রস জমে এই প্রপঞ্চময় বিশ্বভরুর শিকড়ে। অর্থাৎ কিনা, এই মনে কর' রোদ পড়ছে ঘাসেতে, এই মনে কর', চাঁদের আলো পড়ছে তারি পাশেতে—
('বুঝিয়ে বলা')

২. তাইতে আছে 'দশমুখে চায়, হজম করে দশদোর, শ্মশান ঘাটে শতপানি খায় শশব্যস্ত শশধর।' ১ এই কথাটার অর্থ যে কি, ডাবছে না কেউ মোটেও—

বুঝছে না কেউ লাভ হবে কি, অর্থ যদি জোটেও।

(‘অবুঝ’)

৩. হ্যাঁ, মনে করুন গোরু। গো, রু। ‘গো’ মানে কি? ‘গোবর্গপশুবাকবজ্রুদিওনেহুগিত্তজনে’, গো মানে গোরু, গো মানে দিক, গো মানে ভূ—পৃথিবী, গো মানে স্বর্গ, গো মানে কত কি। সূত্রাৎ এটা সাধন করলে গো বললেই মনে হবে পৃথিবী, আকাশ, চন্দ্র, সূর্য, ব্রহ্মাণ্ড। ‘রু’ মানে কি? ‘রব রাব রুত রোদন’ ‘কর্ণেরোতি কিমপিশ-নৈবিচিন্নং’, ‘রু’ মানে শব্দ। এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের অবাক মর্মের শব্দ বিশ্বের সমস্ত সুখ দুঃখ ক্রন্দন—সব ঘুরতে ঘুরতে ছন্দে ছন্দে বেজে উঠছে—মিউজিক অভ দি সফার্স—দেখুন একটা সামান্য শব্দ দোহন করে কি অপূর্ব রস পাওয়া যাচ্ছে। আমার শব্দার্থ খণ্ডিকার এই রকম দেড় হাজার শব্দ আমি খণ্ডন করে দাখিলেছি। (‘চলচিত্তকরি’)

৪. অর্থ! অর্থ তো অনর্থের গোড়া।

ভাবুকের ভাত-মারা সুখ-মোক্ষ চোরা; (‘ভাবুকসভা’)

৫. ওরে হতভাগা, শব্দ নিয়ে তোরা ছেলেকেনা ক’সি—শব্দ যে কি জিনিস আজও তোরা বুঝলিনে। কিন্তু এখন বুঝবার সময় হয়েছে। এই নাও আমার ‘শব্দসংহিতা’—এইটে এখন পড়ে নাও। ওর মধ্যে আমি দেখিয়েছি এই যে—এক-একটি শব্দ এক-একটি চক্র, কেননা শব্দ তার নিজের অর্থের মধ্যে আবদ্ধ থেকে ঘুরে ঘুরে বেড়ায়। তাই বলা হয়েছে অর্থই শব্দের বন্ধন। এই অর্থের বন্ধনটিকে ভেঙে চক্রের মুখ যদি খুলে দাও, তবেই সে মুক্তগতি স্পাইরাল মোশান হয়ে কুণ্ডলীকমে উর্ধ্বমুখে উঠতে থাকে। অর্থের চাপ তখন থাকে না কিনা! (‘শ্রীশ্রীশব্দকল্পদ্রুম’)

৬. পূর্বে-পূর্বে ঋষিরা এই শব্দমার্গকে ধরে-ধরেও ধরতে পারেনি। কেন? ঐ যে সলেনি অমাবস্যার অন্ধকার রাতিরে ঘড়ঘড় করে নাক ডাকছিল, কেন ডাকছিল? গণদ-মার্গের সন্ধান পেয়েছে কিন্তু তার সঙ্কেতটুকু ধরতে পারেনি। ওরা যে ধরেছে সে-সব শব্দের অর্থ নেই এবং ছিল না—ভোঁড়া শব্দ। তা করলে তো চলবে না। জ্ঞান-জ্ঞান শব্দ, যাদের চলৎশক্তি চাপা রয়েছে, ধরে-ধরে মট্-মট্ করে তাদের বিষদাঁত ভাঙতে হবে। অর্থের বিষ জমে-জমে উঠতে থাকবে

—আর ঘ্যাঁচ-ঘ্যাঁচ করে তাকে কেটে ফেলব।

(‘শ্রীশ্রীশব্দকল্পদ্রুম’)

৭. শব্দের বিষদাঁত যে অর্থ, আগে তাকে ভাও।

(‘শ্রীশ্রীশব্দকল্পদ্রুম’)

সুকুমার রায়ের হাস্যবাণ প্রবল এবং বিশেষ-ভাবে বহিত হতে থাকে ক্রিশে-র ওপর, যাকে উনি বলেন ‘শব্দঘটা’। ক্রিশে হচ্ছে আমাদের ভাষার ঝালে-ঝালে-অল্পনে মস্তিষ্কহীন অভ্যাসে অতি-ব্যবহৃত, অর্থের অন্তঃসার-স্বমে-নেওয়া এঁটো তেজপাতা, যা এঁটো বলেই অব্যবহার্য। জান মনন প্রত্যক্ষণের জড়ত্ব থেকে এদের উৎপত্তি, আবার, এই সব শব্দ, বোধ-চিন্তার পুরো প্রক্রিয়াকেই পক্ষাঘাতগ্রস্ত করে দেয়। দশকে-দশকে এক-এক ঝাঁক শব্দ এইরকম এঁটো তেজপাতা হয়ে যায়। কোন-কোন শব্দ সুকুমার রায়ের আমলে ক্রিশে ছিল, আর কোন-গুলো এখন ক্রিশে হয়ে যাচ্ছে, আমাদের সমাজ-সংস্কৃতি-ভাষার হালচাল বোঝার জন্যে তা দরকারি। যে-সব শব্দকে তিনি ক্রিশে গণ্য করেছিলেন, তার কিছু দৃষ্টান্ত ওপরের উদ্ধৃতি-গুচ্ছে পাওয়া যাবে, এখানে আরোও কয়েকটা নমুনা দিই: ভাগ্য, সগুণনিগুণ, পুরুষপ্রকৃতি, প্রাণ, কারণ, শব্দব্রহ্ম, সনাতন, মায়া, আত্মা, ধর্মালীনা, ইভোলিউশন। ‘জাতীয় ভাব’, ‘ভারতীয় বিশেষত্ব’ আর ‘হিন্দুত্বের হাঁচ’—এদের সম্বন্ধে তিনি বলেছেন, এই সব নাম যি যে-জিনিষটাকে আমরা শিল্পে-সাহিত্যে অশনে-বসনে প্রয়োগ করতে ব্যস্ত হয়েছি, তার স্বরূপলক্ষণ বিষয়ে আমাদের ধারণা যত অস্পষ্ট, তার প্রতি আমাদের সম্প্রদায় ততই প্রগাঢ়। ‘সেটা হয়তো ভালোই, কিন্তু দশদিক হইতে যথেষ্ট মাত্রায়, অথবা স্বার্থভাবে আমাত না খাওয়ায় জিনিসটা যে ভাবে গড়িয়া উঠিতেছে, তাহাতে বোধহয় যে ঐ শব্দগুলিকে একবার বিশেষ রকমে ঘাঁটাইয়া দেখা আবশ্যক।’

প্রশ্ন ওঠা স্বাভাবিক: এত যে অলীক শব্দ, এ-সব নিত্য গজাচ্ছে কোথা থেকে? আর তিক কিসের বিরুদ্ধেই বা তাঁর এই প্রতিক্রিয়া? ব্রাহ্ম সমাজের আচার্যদের আগডুম বাগডুম? ওরিয়েন্টাল আর্টের বাচাল প্রচারওয়ালাদের ক্রিশে? হয়তো এই সমস্তই, বা, এই ধরনের আরও কিছু অভিজ্ঞতা, তাঁর প্রতিক্রিয়ার সাক্ষাৎ কারণ। কিন্তু শব্দ-অর্থের সংযোগ ছিঁড়ে-ছিঁড়ে যাওয়া, বা, শব্দ ক্রমাগত মিথ্যে, এঁটো, হয়ে যাওয়া—

এ হলো একটা পুরো প্রক্রিয়া, বা পুষ্টিক্রিয়া। সংস্কৃতির শিকড়ের তলায় বে-মাটি, সেখানেই হড়ানো রয়েছে এর বীজ, এর বিষ।

এটা তো আমাদের প্রত্যেক দিনের অভিজ্ঞতা যে কথা মিথ্যে হয়ে যায়, কাজের সঙ্গে তার যোগ হিন্ন হয়ে গেলে। সমস্ত কাজের একটা মূল উৎস আছে : সামাজিক উৎপাদন। এই উৎপাদন আর সময়ের উৎস থেকে ভ্রলোক-জীবনযাত্রার সর্বাঙ্গিক বিচ্ছেদ, প্রত্যেক মুহূর্তে মিথ্যা করে দিচ্ছে আমাদের বাস্তব আর কলমের ডগা থেকে উদ্‌গীর্ণ এই ফেনিল, অন-গল শব্দস্রোতকে। এই বিচ্ছেদ, মুহূর্তে-মুহূর্তে মিথ্যের ধূণ ধরিয়ে দিচ্ছে আমাদের অভিস্রব, আমাদের, ধর্মীয় রাজনৈতিক সাংস্কৃতিক বা সামাজিক, প্রত্যেকটি প্রতিষ্ঠানে। এই পুরো ব্যাপারটা সুকুমার রায় টের পেয়েছিলেন হাড়ে-হাড়ে। তিনি লিখেছেন : ‘পুরাণে লেখে গন্ধর্বেরা বাক্যভোজী, তাহারা নাকি শব্দ আহার করিয়া থাকে। এক হিসাবে, গন্ধর্বশ্রেণীর জীব আমাদের মধ্যে বড় কম নয়।’

মিথ্যে, মৃত শব্দের অবিরাম প্রজনন ভোজন আর প্রচার, এই ভূঁইফোড় গন্ধর্বদের একমাত্র পেশা। অলীক শব্দের বিরুদ্ধে সুকুমার রায়ের আক্রমণ, অনিবার্য হয়ে ওঠে, অলীক শব্দজীবীর বিরুদ্ধে আক্রমণ। তাঁর জগতে তাই গিজগিজ করে অকর্ম। বাবুগোষ্ঠীর নানান টাইপ, যাদের জীবন ‘মোল আনাই মিছে।’ তাদের কেউ হয়তো চেয়ার আলো ক’রে খোশমেজাজে প্রায়-সর্বক্ষণ খিমোয় আর হঠাৎ-হঠাৎ ভেগে উঠে স্বপ্ন-বেহাত-হওয়া নিজস্ব গোর্গফের পশ্চা-চ্ছাবন করে, নিজের চতুর্দিকে বিস্তর শব্দের ফাঁকা আওয়াজ ভুলে। কেউ-কেউ হয়তো ফুটির প্রাণে দিনরাত ঝেড়ে গিটিকির দেয় : ‘দাঁড়ে দাঁড়ে দ্রুম’। আর এই গন্ধর্ব-শ্রেণীর একটা বিশেষ টাইপ আছে, যাদের সঙ্গে আমাদের মূল্যাকাত হয় ঘুরে-ঘুরে। এদেরও পেটের কোনও খাজা নেই, গন্তরও এদের খাটাতে হয় না। এদের একমাত্র ‘কাজ’ হচ্ছে : মাথা রাখার এক-একজন শ্যামাদাস বা জগমোহনকে যেমন্না পাকড়াও ক’রে প্রেঞ্চ বাজে বকে যাওয়া, অস্ত্রহীন বেবাক বাজে বকে যাওয়া। সুকুমার রায়ের এই অকর্মক গন্ধর্ব জগতের নিখুঁত বয়ান পাই বাউলের গানে : ‘কথার চিঁড়ে যাওয়ার দধি/চলছে ফলার নিরবধি।’

সুকুমার রায়ের আমলে তাঁর চার পাশে এত যে অলীক শব্দের আকছার বেসাতি, তার একটি বিশেষ এবং অব্যবহিত কারণের উল্লেখ করা দরকার। কথাপ্রসঙ্গে আগে একবার বলেছি, পরাধীন দেশে স্বাধীনতার সংবিৎ সত্যি-হয়ে-ওঠার, সত্যি-বলার, প্রেরণা দেয়। এখানে, এই মুহূর্তে, যোগ করতে চাই, এর বিপরীতটাও সত্যি : পরাধীনতা আবার মিথ্যাচারী, মিথ্যাবাদী হবারও বিশ্রম, প্রলাতন, জোগায়। সাম্রাজ্যের যুগে বাংলা ভাষায় ইংরেজ শাসনের অশেষ স্ফুলের কী প্রগল্ভ প্রশংসা! মহারানির রামরাজত্বের কী মূক্তকল্ল গুণ-কীর্তন! পরাধীন আমলে বাংলা ভাষার রক্তস্রোতে কীভাবে মিথ্যের বিষ ছড়িয়েছে, সেদিকে আমাদের ভাষাতাত্ত্বিকদের নজর পড়ে নি আজও। নিরর্থক শব্দের বিরুদ্ধে সুকুমার রায়ের এই যে যুদ্ধ, এ যুদ্ধ ঠিক ভাষাতাত্ত্বিকের নয়, সাহিত্যিকের। সাহিত্যিক বা কবিই পারেন ভাষাকে ঠুচি আর সত্য করে তোলায় জন্যে এইভাবে যুদ্ধে। এই সত্ত্বে বিশেষভাবে মনে পড়ে, ইংরেজি সাহিত্যে জয়েস বা অরওয়েল-এর, আর ফরাসি সাহিত্যে ফুবেয়র-এর জঙ্গী কাজ। ১৬১ প্রসঙ্গ-সংবলিত একটি ক্লিশে-কোষ সংকলন করেছিলেন ফুবেয়র। একটি ব্যাপার লক্ষ্য করলে অনেকে হয়তো কিঞ্চিৎ মজা পাবেন। ফুবেয়র-এর এই তালিকায় এমন এতটি ক্লিশে আছে, যেটা নিয়ে সুকুমার রায়ও বিস্তর লেখ করেছেন। সেটা হলো : ‘অর্থই অনর্থের মূল।’

তুই

ওপরে দেখিয়েছি, শব্দের সঙ্গে শব্দের সংঘর্ষ ঘটিয়ে সুকুমার রায় কীভাবে মুহূর্তে-মুহূর্তে রসিকতাকে নিরর্থ থেকে অর্থের দিকে ঘুরিয়ে দেন। এখন দেখবো, তিনি নিরর্থ আর অর্থের বিনুনি তৈরী করেন আরেক ধরনের স্বপ্নের মধ্যে দিয়ে, যাকে বলতে পারি : নিয়ম আর বৈনিয়মের স্বপ্ন। যখন নিয়ম-মনোর দৃষ্টিকোণ থেকে দেখি, তখন তাঁর রসিকতায় লক্ষ্য করি ননসেন্সের প্রাধান্য। আবার নিয়ম-ভাঙার উল্টো বিন্দু থেকে দেখলে এই হাসি রাস নেয় মেঘের। এইভাবে তাঁর সাহিত্যে একই সঙ্গে খেলা করে ওঠে মার, আবার মার হয়ে ওঠে খেলা। কথাটা একটু খুলে বলি।

শব্দের যেখানে সীমান্ত, তার ওপারে নিঃশব্দ। এই সীমান্ত-রেখার গায়ে-গায়ে যে-প্রলম্বিত মধ্যভূমি, সেখানেই নিরর্থের এস্তিমার। অর্থাৎ, নিরর্থের এপারে শব্দের, ওপারে নিঃশব্দের এলাকা। মনে-মনে এই মানচিত্র ছ'কে নিলে বুঝতে পারি : নিরর্থ এক হাতে ছুঁয়ে আছে শব্দকে, অন্য হাতে নিঃশব্দকে। তবে, ননসেন্স সাহিত্যের অধিকাংশই গড়ে উঠেছে নিরর্থের সঙ্গে শব্দের টানাপোড়েন, নিরর্থের সঙ্গে নিঃশব্দের টেনশন দেখি বিরল কয়েকটি ক্ষেত্রে।

ভাষা-খেলার কথা বলেছিলেন ডিউগেনস্টাইন। ভাষা ঠিক খেলা নয়, কিন্তু এই নিরর্থের সাহিত্য সত্যি-সত্যি খেলার মতন, সাহিত্যের আর কোনও বিভাগ ঠিক এতটাই খেলার মডেল মেনে চলে কি-না সন্দেহ। দাবার সংজ্ঞা দিতে গিয়ে আন্তর্জাতিক চেস কোড বলেছে : এই খেলার 'আকস্মিকের কোনও স্থান নেই'। নিরর্থের জগৎ এই দাবার মতোই পূর্ণত নিয়মতান্ত্রিক। ঠিকই, নিয়মগুলো খামখেয়ালি, উদ্ভট, উল্টো-পাল্টা, কিন্তু নিয়ম। ফাঁক নেই, ব্যতিক্রম নেই, আকস্মিক নেই নিয়মের নীরন্ধ্র আবশিকতায়। সুকুমার রায়ের ননসেন্স এই নিয়মতান্ত্রের মোক্ষম দৃষ্টান্ত নিশ্চয়ই 'একুশে আইন', কিন্তু তাঁর জগতের সর্বত্রই দেখা যাবে, এই ঈষৎ উদ্ভট আইনমান্য চ'ন-চলন। এই আবশিকতার সঙ্গে সংগতি রক্ষা করে চলে তাঁর পদ্যের সু-শৃঙ্খল ছন্দ, অমোঘ মিল, নিপাট শব্দক (যেমন : 'ডাল রে ডাল')। লিয়ার, ক্যারল-টেনিএল, ডিল্‌ফেল্‌গ বৃশ-এর মতন সুকুমার রায়ও সচীমুখ তীক্ষ্ণ লাইনের ড্রয়িং দিয়ে তাঁর এই আবশিকতার বিশ্বকে স্থির নিরূপিত নির্দিষ্ট চেহারা দেন। এই দিক দিয়ে তাঁর ছবি, তাঁর কথার সম্পূরক।

এই নিয়ম-মানার পাশাপাশি ওতপ্রোতভাবে রয়ে। নিয়ম-ভাঙা। অর্থাৎ, সময়ের একই বিন্দুতে, আরেক দিক দিয়ে দেখলে, এই নিয়মশাসিত নিরর্থ-বিশ্বই হয়ে ওঠে আমাদের এই আবোলতাবোল রিয়ালিটির—এবং তার বেহেড আইন-কানুন—প্রভিকল্প, ক্যারিকচার ও রূপান্তর। তখন টের পাই, তাঁর রসিকতা বানচাল করতে চায় অমানুষিক নিয়ম-ভক্তকে। যারা কারেমি আইডিয়লজির জিম্মাদার—হুয়েডের

ভাষায়, 'কালচারাল সুপার-ইগো'— তাদের বিধতে থাকে তাঁর তির্যক, শাণিত হাসি।

একটা মজার ব্যাপার এই সূত্রে লক্ষণীয়। নিয়মতান্ত্রের মুরুব্বিদের লিয়ার তাঁর লিমেরিকে সব'দা 'ওরা' ('দে') ব'লে চিনিয়ে দেন। লিয়ার-এর 'ওরা' সুকুমার রায়ের সংসারে বারংবার মামা-রূপে অবতীর্ণ—মামার জোরই তো খুঁটির জোর। সত্যবাহনের মতন দলবাজ ধর্মধ্বজীর সেজোমামা নামক খুঁটি থাকাই তো স্বাভাবিক। একটু অবাক হই, যখন খবর পাই, এমন কি, দুইলেজবিশিষ্ট বিমূঢ় বঙ্গবাসী হুকো-মুখো হ্যাংলারও মামার জোর আছে : শ্যামদাস মামা তার আফিওর থানাদার। সাধে কি, এত জুৎসই লাগে বিশ্বকর্মার অনর্থমারণ মন্ত্র থেকে লাফিয়ে-ওঠা এষ্ট ব্লোগান : 'নেইমামা তাই কানামামা।'

'গল্প বল' কবিতায় দেখি : এক অলৌকিক মালী রাজ-বাড়ির ছাতের ওপর মনের সাথে হঠাৎ বেহাগ গেয়ে উঠতেই রীতি-নীতি-সহবৃত্তের যে-একচ্ছত্র মুরুব্বি তেড়ে আসেন, তিনি স্বয়ং রাজমাতুল। বিদ্যাভ্যাসের পাহারাদারিও মামাদের এক-চেটে। বোধ করি, এর সবচেয়ে স্মরণীয় উদাহরণ পাঞ্জি 'হ য ব র ল'-এর শেষাংশ :

'হংম হল—ন্যাড়ার তিনমাস জেল আর সাতদিনের ফাঁসি। আমি সবে ভাবছি এরকম অন্যায্য বিচারের বিরুদ্ধে আপত্তি করা উচিত, এমন সময় হাগলটা হঠাৎ "ব্যা-করণ শিং" বলে পিছন থেকে তেড়ে এসে আমার এক চুঁ মারল, তারপরেই আমার কান কামড়ে দিল। অমনি চারদিকে কি রকম সব ঘুলিয়ে যেতে লাগল, হাগলটার মুখটা ক্রমে বদলিয়ে শেষটায় ঠিক মেজোমামার মতো হয়ে গেল। তখন ঠাঙর করে দেখ-লাম, মেজোমামা আমার কান ধরে বলছেন, "ব্যাকরণ শিং-বার নাম করে বুঝি পড়ে পড়ে ছুমানো হচ্ছে?"'

ছিলো হাগল, হয়ে গেল মেজোমামা। স্বপ্নাদ্য এই রূপান্তর-পূরণের নিহিতার্থ বার্থ হবার নয়। এইভাবে মামাতত্ত্বকে নির্ঘাত ব্যঙ্গ নাজেহাল করতে থাকেন সুকুমার রায়। ফিরিঙ্গি বাড়িয়ে লাভ নেই। এই সূত্রে ধামধারা গোষ্ঠেমামার বাণবিশ্ব হাল স্মরণ করাই আপাতত যথেষ্ট।

সিপমুন্ড ফ্লয়েড বিদ্রোহে বা বিপ্লবে বিশেষ উৎসাহী ছিলেন না; কিন্তু এর অন্তত একটি ব্যতিক্রম আছে তাঁর রচনাবলিতে। স্বাসরোধক বিধিবাবস্থা আর নৈতিক দণ্ডমুন্ডের দাঁত-নখ-ইশ্পাত-বর্ম দিয়ে সাজানো গ্রহরীরন্দকে হাস্যরসিক যখন অভ্যন্তরে বেসামান্য করে দেন, তখন এতে ফ্লয়েড লক্ষ করেন, বিদ্রোহের সামর্থ্য, যা ইগো বা চৈতন্যের অপরাজয়িতার সূচক।

ভিন্ন

বাস্তবিক, এই প্রথম চৈতন্যই নিরর্থ-কবিতার সারাংশ। কিন্তু সুকুমার রায়কে যা বিশেষত্ব দিয়েছে, তা শুধু তাঁর সচেতনতা নয়, আত্মসচেতনতা। এ হলো মনের সেই গুণ, সেই পরিপক্বতা, যার দ্বারা তিনি নিজের আমিকে সরিয়ে নিতেও পারেন, আবার আনতেও পারেন সামনে। তাঁর কবিতায় নিরন্তর চলতে থাকে নিজেকে গোটা নো, নিজেকে ছড়ানোর এই ঐকান্তিকতা। যার জন্যে কবিতার নানান খাঁজ, নানান কোণ থেকে বিকীর্ণ হতে থাকে বোধ আর অর্থের অনেক মাত্রা। এই কবির হয়ে-ওঠার ইতিহাস তাঁর আত্মসচেতনতা বাড়িয়ে-তোলায় ইতিহাস। এ ইতিহাসে একটি জলজলে মূহূর্ত নিশ্চরই তাঁর সেই আশ্চর্য কবিতা : ‘বাবুরাম সাপড়ে’। ধার স্বরভঙ্গিতে এমন কিছু আছে, যাতে আমরা টের পাই, কবি নিজের ও তাঁর স্নেহের লক্ষ্য। এ যেন একাধারে মাহের বঁটি আর মাছ হয়ে-ওঠা। কবির আত্মসচেতনতা জিনিষটাই সংক্রামক, পাঠকের মনকেও তা ঊষকে দেয়। এক-একটি জল মূহূর্ত আসে যখন আমরা আরশির সামনে খুব তন্ময়, একান্ত চোখে থাকলে দেখতে পাই : যাড়ের গুপের আমাদেরই মুখ যেন ক্রমে-ক্রমে পাণ্টে আদল নেয় রামগরুড় কি হাঁকো-মুখো কি কুমড়োপটাশের মুখের।

সময়সময়ের সংকটকে স্পর্শ করার সামর্থ্য তাঁর আত্ম-সচেতনতার আরেক লক্ষণ। এইখানে তফাৎ হয়ে যার তাঁর সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের। ‘খাতাকির খাতা’ বেরিয়েছিলো সুকুমার রায়-সম্পাদিত ‘সপ্দেশ’-এর পাতায়। এই বইয়েরই অন্তর্গত একটি নিরর্থ-কবিতাকে যদি সুকুমার রায়ের একটি রচনার পালাপাশি রাখি, তাহলে দুজনের বিশেষত্ব বুঝে নিতে পারবো আমরা :

পালকের বগ দেখানো
বালকের মাথায়
টুপি, যোগলের কেপট
চুড়ো দুগালে রোঁয়ার
খুঁপি। রাধিকের
অধিক শোভা
গোঁফের আড়ে ঝুট
মতি, সখিদের মনো-
লোভা মোজার উপর
পীতাম্বোটি।

[এই কথাগুলোকে
সহজেই পদ্যের
পঙ্ক্তি-বিন্যাসে চলে
সাজানো যায়]

অবনীন্দ্রনাথের লেখক, আভাসে, ছন্দে নাচে-নাচ দুজনে উঠছে লোকায়ত যাত্রার চালচিত্র, সমকালের সংঘর্ষের সঙ্গে যার যোগ খানিকটা আলগা। প্রতিভুলনায়, সুকুমার রায়ের ননসেন্স নাগরিক এবং বিদগ্ধ। শহুরে সমকাল চকিতে ঢুকে পড়ে ‘ধর্মতলা কর্মখালি’-র উল্লেখ। আর, ‘নো অ্যাডমিশন ভেরি বিজি’—এই ইংরেজি বুকনি যেন মুখের ওপর চিত্রও-দরজা মশ্বণ বন্ধ-করে-দেওয়ার প্রতিধ্বনি। ব্রিটিশ আমলাশাহির বড়ো-মেজো-ছোটো-সারোবদের এই নিষেধাজ্ঞা স্মৃতিবিজ্ঞ ক’রে রাখে সমস্ত জাতির অপমান আর যন্ত্রণাকে, যা সেদিনের ইতিহাসের সবচেয়ে কঠিন অপঘাত।

রোগশয্যায় যে-ভাবে তিনি ‘আবোলতাবোল’-এর কবিতা-গুলিকে গুথরেছেন, তাতেও তাঁর আত্মসচেতন মনের ছাপ পড়েছে। ‘গোঁফ চুরি’-র প্রথম পাঠ ‘সপ্দেশ’-এ বেরোয় ১৩২১ বঙ্গাব্দের চৈত্র মাসে। তখন কবিতাটির শেষ দুই লাইন ছিলো এইরকম :

‘গোঁফকে বলে তোমার আমার—গোঁফ কি কারো বোঝা ?
‘গোঁফের আমি গোঁফের তুমি এই জোঁ বুঝি সোজা।’

পরে এই পাঠ বদলে গিয়ে দাঁড়ালো :

‘গোঁফকে বলে তোমার আমার—গোঁফ কি কারো কেনা ?
গোঁফের আমি গোঁফের তুমি, তাই দিয়ে যার চেনা।’

মানের দিক দিয়ে নতুন কী ঘটছে শোধরানো পাঠে ? কে মালিক, আর কেই বা মাল—এই সম্পর্কটা ওলট-পালট হয়ে যাওয়ায় সোঁকই হয়ে ওঠে শনাক্তকার। কবিতাটি বহুমাত্রিক তাৎপর্য পেয়ে যায় এর ফলে। মূলত এই একই পরিস্থিতি ট্রাজেডির মাত্রা ছুঁয়েছে দেবেশ রায়ের ‘মফস্বলি রক্তাশু’-এ। যেখানে জমির মালিক বারবার পালটে যাওয়ায় জলপাইগুড়ির এক হাভাতে ভাগচাষী কিছুতেই নিজেকে আর শনাক্ত করতে পারে না। প্রসঙ্গত মনে পড়ে, মরগেনস্টার্ন-এর সেই বীড়ৎস হাসির কবিতা, যেখানে মৃত-সৈনিকের বেওয়ালিশ হাঁটু পৃথিবী-ময় ঘুরপাক খেতে থাকে তার মালিকের সন্ধানে।

১৯১৪ থেকে ১৯১৮ সালের মধ্যে ‘প্রবাসী’-তে তাঁর খান-কয়েক প্রবন্ধ বেরায়, যার কোথাও-কোথাও প্রতিফলন পড়েছে তাঁর আত্মসম্মান মননের। মানুষের মনে-আচরণে, সমাজে, বস্তুবিষয়ে বিপরীতের দ্বন্দ্ব দেখা তো বরাবরই তাঁর রসিকতার উৎস। এ প্রবন্ধগুলির জায়গায়-জায়গায়, বিশেষে আর চিন্তায়, স্পর্শ আছে এই দ্বন্দ্বিক দৃষ্টির। বিস্তারিত আলোচনার অবকাশ নেই এখানে। যা বলতে চাইছি, তা বুদ্ধিগ্রাহ্য করার জন্যে আমি শুধু এখানে দুটো উদ্ধৃতি দেবো :

১। [বীজ আগে না গাহ আগে এই কুট প্রণের জবাবে লিখ-
ছেন] জড় ও চেতনের সন্ধিক্ষেত্রে তীব্রতর আদি উল্লেখ যেখানে,
সেখানে বীজও নাই রক্তও নাই, কেবল আকার বৈচিত্র্যহীন
জীবনকোষ পরিপূর্ণতার আতিশয্যে ফাটলিয়া দুখান হয়, ‘এক’
সেখানে সাক্ষাৎভাবে ‘দুই’ হইয়া বংশ বিস্তার করিতে থাকে।
ক্রমে জীবন-রহস্যের জটিলতা যখন বাড়িয়া পরিণত ও
অপরিণত জীবের প্রভেদ স্পষ্ট হইয়া ওঠে, জীবাবস্থা ও রক্ষা-
বস্থার স্বাভাবিকত্বনা যখন সম্ভব হয়, তখন সেই একই সম্ভা-
বনার যুগলচিত্ত রক্ত ও বীজের অবিচ্ছিন্ন ধর্মের মধ্যে যুগপৎ
প্রকাশিত হয়। [নিম্নরেখ আমার দেওয়া]

‘দৈবেন দেয়ম্’

২. এই একটা হস্তপদবিলিষ্ট জড়পিণ্ডই আমার শরীর

নহে—ইহা আমার দেহের কেন্দ্রমাত্র, আসলে সমস্ত জগৎ
নিখিলবিশ্ব আমারই বিরাট শরীর। ‘চিরন্তন প্রম’

দ্বিতীয় উদ্ধৃতির সঙ্গে সামীপ্য আছে মান্ন-এর এই
উক্তি :

‘মানুষের বিশ্বজনীনতা বাস্তবে-ব্যবহারে অভিব্যক্ত হচ্ছে
সেই বিশ্বজনীনতার মধ্যে, যা নিখিল প্রকৃতিকেই তার অজৈব
শরীর ক’রে তোলে।’ সুকুমার রায় ১৯১৪ সালে পাকাপাকি
মান্নবাদী হয়ে উঠেছিলেন, এরকম হাস্যকর প্রলাপ-বকা
আমার স’জে না। আত্মসচেতনতা তাঁর মননেও কতখানি
দ্বন্দ্বিক দৃষ্টি চারিয়ে দেয়, আমি আপাতত শুধু এইটুকুই
দেখাতে চাইছি।

সুকুমার রায়ের আত্মসচেতনতার সমস্ত ঐশ্বর্য ধরা
রয়েছে তাঁর শেষ কবিতায়। মৃত্যুর দিক দিয়ে ভালো-
বাসাকে দেখতে চেষ্টাছিলেন রিলকে—তাঁর কাছে মৃত্যু
মানে সমাপ্তি নয়, সীমাছেড়া নিবিড়তা। সুকুমার রায় এই
কবিতায় নিজের নিরর্থ ফুটনকে এবং নিজেকে—আর কোনও
কবিতায় তাঁর আমি এমনভাবে অনুবিজ্ঞ নয়—শেষবার
দেখছেন মৃত্যুর ছায়ায়। ফলে এই লেখাটি হয়ে উঠলো সেই
বিরল কাব্য যার সমস্ত অবয়বে নিরর্থ আর নিঃশব্দের নিবিড়
বুনানি। আসন্ন মৃত্যুর অভিস্রুতাজনিত সেই সীমাছেড়া
নিবিড়তার চাপে, এখানে, এই শেষ কবিতায়, হাস্যরসিক রূপে
তাঁর চরম উদ্ভব ঘটে যায়। পিরানদেরেরা ভাষায় একে বলতে
পারি। বিপরীতের প্রত্যক্ষণ থেকে বিপরীতের অনুভবে
উত্তরণ। কবিতাটির সমস্ত শরীর জড়িয়ে আছে জীবনের
আলোতাপ উজ্জ্বল আশা এবং মৃত্যুর হিমহাত হড়িয়ে পড়ার
বিমিশ্র ধূসর বাতাবরণ। এই আবহাওয়ায় : এক দিকে
ধনিময়ে আসে মেঘ-মূলুকের আপদা রাগত ; অন্যদিকে, বিচ্ছুরিত
হতে থাকে রামধনুকের অশ্রুয়া। যখন অজ্ঞকার ঢেকে
যায় আলোয়, তখনই সুরভিত অজ্ঞকার থেকে বেজে ওঠে
ঘণ্টা। অবশেষে, গান এসে ধামে ঘুমের নিঃশব্দ সীমাতে,
আর, হাসির গলা এসে মিশে যায় বিষাদের ঘমুনায়।

সুভাষ চৌধুরী
সুকুমার সুকুমার

পিতার 'সংগীত-ব্যাংগ'র দ্বারা 'প্রভাবিত' সুকুমার সুরপ্রয়োগে সচেতন মানসিকতাব পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর নাট্যগীতির স্বাধীনভাবে নাটকের প্রয়োজনকে সিদ্ধ করে। তাঁর কবিতার অম্বা অনেকেই স্বর দিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথ-স্বরাবেশিত 'গানের ভঁড়ো' এবং সুকুমার-স্বরারোপিত 'প্রেমের মন্দিরে তাঁর' এবং 'বিবাহের গান'-এর সরলিপি এখানে প্রকাশিত হলো।

সুকুমার রায় যে পরিবারে জন্মেছিলেন ভাগ্যক্রমে সেই পরিবারে শিক্ষা ও সংগীতের একটি পরিবেশ গড়ে উঠেছিল প্রধানত পিতা উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরীর উদ্যোগে। উপেন্দ্রকিশোর বেহালা বাজাতেন, শোনা যায় বাজাতে বাজাতে বহির্জগতকে ভুলে যেতেন। ভালো পাখোয়াজ বাজাতেন তিনি। কয়েকটি ব্রহ্মসংগীত রচনা করেন। তাঁর 'জাগো পুরবাসী' আজো ১১ই মাসে অবশ্যগীত সংগীতগুলির অন্যতম। সংগীত বিষয়ে তাঁর যে কয়েকটি রচনা বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছে তা দিয়েই তাঁর সাংগীতিক চিন্তাধারার একটি স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর রচিত হারমনিয়ম-শিক্ষা ও বেহালা-শিক্ষা দুখানি মূল্যবান গ্রন্থ। উপেন্দ্রকিশোরের তত্ত্বাপতি হেমেন্দ্র-মোহন বসু ফোনোগ্রাফ রেকর্ড তৈরীতে যেতে থাকতেন। রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠের গান রেকর্ড করিয়েছিলেন স্বদেশী মূসে। এখনি একটা সাংগীতিক আবহাওয়ার মধ্যে মানুষ হন সুকুমার রায়। উপেন্দ্রকিশোরের সংগীতে ব্যুৎপত্তি সুকুমার রায়কে বিশেষভাবে প্রভাবিত করেছিল।

খুব অল্পবয়স থেকেই মুখে মুখে ছড়া বানাতেন তিনি। এই সঙ্গে ছিল আত্মীয়স্বজনদের নিয়ে নাটক-অভিনয়ের ঝোঁক।

এজন্য অল্পবয়সেই নাটক লিখতেন এবং নাটকের জন্য গান রচনা করতেন। গানের সুর দিতেন তিনি নিজেই। প্রথম নাটক 'রামধন বধ'-এর পাশ্চাত্য লিপি পাওয়া না গেলেও পূর্ণাঙ্গতা চক্রবর্তীর 'স্মৃতিকথায় জানা যায়, সে নাটকে গান ছিল। তিনি লিখেছেন 'যেমন মজার অভিনয়, তেমন মজার গান।'

সুকুমারের যে-কখানি গান পাওয়া যায় তার অধিকাংশই নাটকের জন্য রচিত। তাছাড়া দু-খানি ব্রহ্মসংগীত এবং দু-খানি দেশাত্মবোধক গান।

১৯০৫ সালে যখন তাঁর বয়স মাত্র ১৮ তখন যে দুখানি দেশাত্মবোধক গান রচনা করেন তার পূর্ণ পাঠ পাওয়া যায়নি। প্রথম গান : টুটিল কি আজি মূষের ঘোর। এ গানটি সম্পর্কে আর কিছুই জানা যায় না। দ্বিতীয় গানটির সুর সম্পর্কে কোনো হদিশ পাওয়া যায় নি, কিন্তু গানের কয়েকটি ছত্র পাওয়া যায় :

আমরা দেশী পাগলার দল,

দেশের জন্যে তেবে তেবে হয়েছি পাগল...

দেখতে খারাপ, ঠিকবে কম, দামটা একটু বেশি।

তা ছোক না, তাতে দেশেরি মজল...

ঝালাপালা, লক্ষ্মণের শক্তিশেল, চলতিভট্ঠরি, ডাবুকসভা ও শ্রীশ্রীশব্দকল্পত্রয় নাটকে তাঁর গানের সংখ্যা যথাক্রমে ৬, ১৪, ৭, ১ ও ৬। মোট চৌত্রিশটি গান। তার মধ্যে ঝালাপালা ও লক্ষ্মণের শক্তিশেল নাটকের গানগুলির সুর সংরক্ষিত হওয়ায় সুরকার সুকুমার রায়ের একটি পরিচয় আমাদের কাছে উন্মোচিত হয়। প্রধানত লোকসংগীতের আধারে গানের সুর রচনা করেছেন। কখনো তা কীর্তনের কখনো বা পাঁচালি পাঠের সুরের আভাস দিয়ে যায়।

ঝালাপালার মোট ছ'টি গানের মধ্যে চারটি গান সুরে পাওয়ার নির্দেশ আছে। দুখানি জুড়ির গান। এখানে মাত্র চারটি স্বর ব্যবহার করেছেন। স ম প ধ এই চারটি স্বরের ওঠা নামার মধ্যে সীমাবদ্ধ রেখে উপযুক্ত পরিপ্রেক্ষিতে গানের সুর রচনা করেছেন। এখানে সুরের পুনরাবৃত্তিতে একটি পরিমণ্ডল এঁটিত হয়েছে। 'পড়িয়া কালের ফেরে মোরা কি হনু রে'—গানটিতে ব্যবহার করেছেন পাঁচালি পড়ার সুর। সামান্য তফাৎ করেছেন গানের প্রথম ছত্রটি বারবার ফিরিয়ে এনে। পাঁচালিতে একটানা পড়ে যাওয়ার রীতির সঙ্গে এই টুকুই যা পার্থক্য। এই নাটকের 'হায়রে সোনার ভারত' গানটি বেসুরে পাওয়ার নির্দেশ আছে। এই গানটির বিতীয় ছত্রে গোবিন্দচন্দ্র রায়ের 'কত কাল পরে—অবসাদ হিমে ডুবিয়ে ডুবিয়ে' ছত্রের সংযোজন কোতুলক জাগায়। এই গানটির প্রতি তাঁর বিশেষ আকর্ষণ ছিল। লক্ষ্মণের শক্তিশেল নাটকের একটি গানে তিনি এই গানের সুর ব্যবহার করেছেন। ঝালাপালা-র শেষ গান 'ওরে ও চণ্ডীচরণ। তোমার কি নাইরে

মরণ।' এই গানে সুরপ্রয়োগ বিশেষভাবে লক্ষণীয়। শুদ্ধ ও কোমল রেখাবের পাশাপাশি বাবহারে একটি বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য এনেছেন। মুদ্রিত সমস্ত গ্রন্থে এই গানটির চারটি ছত্র :

ওরে ও চণ্ডীচরণ।

তোমার কি নাইরে মরণ।

কোন সাহসে চাকর ডেকে

ডল্লোলকের কান মলাও।

মুদ্রিত স্বরলিপিতে গানটির আরো কয়েকটি ছত্র পাওয়া যায় :

বলে কি না ঠাণ্ডা

দুর্দান্ত পামল ডঙ, শব্দ তানেদি পাশা

তারেই বলে ঠাণ্ডা।

আভামানে পাঠিয়ে তারে ম'খান্ন মারো ডাণ্ডা

তবেই হবে ঠাণ্ডা।

লাগাও চাঁটি অতি খাঁটি সাড়ে পাঁচিশ গণ্ডা

তবেই হবে ঠাণ্ডা।

দ্বিতীয় অংশটিতে সুরান্তর ও ছন্দান্তর ঘটিয়ে একটি গতি এনেছেন যা নাটকের শেষ গান হিসাবে একান্তই প্রয়োজনীয় মনে হয়। লক্ষ্মণের শক্তিশেল নাটকের জন্য যে গানগুলি রচনা করে সুরারোপিত হয়েছে তার প্রথম গানটি সুরকার সুকুমার রায়ের একটি উজ্জ্বল নিদর্শন। এই গানটিতে দৃঢ় রাবণ-আগমনের বিবরণ দিচ্ছেন। এখানে নব মাস্তায় ২/৩/৪ মাত্রার ছন্দ :

I সা সা | মা -১ মা | মা -১ মা -১ I

আ সি ছে ০ রা ব ০ ন ০

I মা মা | মা -১ রা | মা -পা পা -১ I

বা জে ঢ ০ কো ঢো ০ ল ০

গানের শব্দবিন্যাসে এক আড়ম্বরপূর্ণ আবহ রচনা করেছেন। একই ছন্দে কেবল দুটি স্বরের মধ্যে সীমাবদ্ধ

রেখে কথার বিন্যাসে অন্যান্য চরিত্রের জিজ্ঞাসার সুরটি খরিয়ে দিয়েছেন :

I সা সা | মা মা মা | মা মা মা মা I

ত ত: কিম্ ত ত: কিম্ ত ত: কিম্

একই ছন্দ ও লয় বজায় রেখে কেবল কথার বিন্যাসে নাটকীয়তার পূর্ণ প্রকাশে সুরকারের কৃতিত্ব অবশ্যস্বীকার্য। সমস্ত গানটিতে স র ম প গ মাত্র এই পাঁচটি র ব্যবহার করে প্রয়োগের প্রয়োজনীয়তা আদায় করে নিয়েছেন। ‘যদি রাবণের মূষি লাগে গায়’ গানটিও সুর অধিকাংশ সময়ে থাকে তার-সঙ্গকে। এখানে সুগ্ৰীবকে ভীতি প্রদর্শনের জন্য এই

সুর বিন্যাস করেছেন। তার পরবর্তী গানটির সুর-পরিবর্তন অপূর্ব। এখানে সুগ্ৰীব ও রাবণের বিবাদ-দৃশ্যটিতে গানের সুরে তাদের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য অসামান্য দক্ষতায় ফুটিয়ে তুলেছেন সুকুমার রায়। পাঁচালি পড়ার সুরে দ্রুতলয়ে চতুর্মাট্রিক ছন্দে সুগ্ৰীবের চঞ্চলতার নিখুঁত প্রকাশ—

I সা মা মা মা | মা -১ মা গা I ১১ -ধা ধা ধা | পা ধ পা পা
ত বে রে রা ব গ ব্যা টা ত্রা র্ ম্ থে মার্ বো ঝা টা

I মা মা ধা ধা | পা ধা পা মা মা মা বা সা | ২১ মা পা গা
তো বে এ খন বং বে কে ঙা গ বাব তো বে ঙা চায কে ঙা

I মা -১ -১ -১ I...
ব ল্ ০ ০

অবাবে রাবণের দ্বিমাত্রিক ছন্দের চমকনে এসেছে গাঙীয।

I সা মা মা | মা -১ গা I মা -পা পা | পা -মা গা I
ও রে পা ষ ০ ও তো ০ র মু ০ ও

I মা -ধা ধা | ধা -১ ধা I পা পা ধা | -১ মা মা I
খ ০ ও খ ০ ও ক রি ব ০ য ত

I পা -১ পা | পা -১ পা I মা মা মা | -১ মা -১ I
অ ০ স্থি হা ০ ড় হ বে চু র্ মা র্

I গা গা গা | গা গা -মা I রা মা মা | -১ -১ -১ I...
এ ম নি আ ছা ড্ মা রি ব ০ ০ ০

লক্ষণীয়, সুগ্ৰীব এবং রাবণের গানের কলির সুরে ন্যাসস্বর-মধ্যম। এখানে তিনি একটি সৌসাম্য বজায় রেখেছেন। সুগ্ৰীবের গানে সব শুদ্ধ স্বর কিন্তু রাবণের গানে কোমল গ ব্যবহার করে একটি পার্থক্য রচনা করেছেন। এই নাটকে সুগ্ৰীবের কণ্ঠের ‘আমার বচন শুন বিভীষণ’ গানটিতে কীর্তনের তেও সুর রচনা করেছেন। সার্থক প্রয়োগনৈপুণ্য। পরে বিভীষণের ‘বিধিমোর ডালে’ গানটিতে গোবিন্দচন্দ্রের ‘কত কাল পরে’ গানটির সুরের ছাপ সুস্পষ্ট। মূল সুর লক্ষ্যী ঠুংরী। আর শেষ গান ‘সমব্যাটা যে দিল কীকি’-তে বৈচিত্র্যহীন এক-

টানা সুরের পুনরাবৃত্তিতে বিরক্তিকর একঘোয়মি পরিষ্ফুট—নাটকের প্রয়োজনে যা ছিল নিতান্তই অপরিহার্য।

সুকুমার রায়ের অধিকাংশ গানগুলিই নাটকের বিভিন্ন চরিত্রের প্রয়োজনে রচিত। সেই প্রয়োজন-অনুসৃত্তির বিচারে তা সুসঙ্গত। বিশেষ করে যে কয়েকটি গানের সুর সংগৃহীত হয়েছে তা লক্ষ করলে দেখা যাবে সুরগুলির মধ্যে একটি স্বাভাবিক গতি আছে। বিচ্ছিন্নভাবে হয়ত তার স্বতন্ত্র মূল্য বিশেষ নেই, কিন্তু নাটকের ক্ষেত্রে তার প্রয়োজনীয়তার মূল্য অপরিণীম।

অনেক পরে আনুমানিক ১৯১৮ সালে সুকুমার দু-খানি ব্রজসংগীত রচনা করেন। দুটি গানই বিবাহ-উৎসব উপলক্ষে রচিত। 'প্রেমের মন্দিরে তাঁর' গানটির সুর ভৈরবী। সুপ্রযুক্ত সুরটিতে রবীন্দ্রনাথের গানের ছায়া আছে। আর 'নিখিলের আনন্দ গান'-এ হুবহু রবীন্দ্রনাথের ধারায় সুর বসানো।

সুকুমার রায়ের কবিতা বিভিন্ন সময়ে সুরারোপিত হয়ে গীত হয়েছে। বিশেষ করে আবোলতাবোলের কবিতাগুলি। আগস্ট ১৯৩৫ সালে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ শান্তিনিকেতনে 'হৈহৈ সংঘের' উৎসব উপলক্ষে সুকুমার রায়ের 'গানের ভঁতো

কবিতাটিতে সুরারোপ করে সত্যেন্দ্রকুমার ভট্টাচার্যকে শেখান। এ-বিষয়ে রবীন্দ্রনাথই পথিকৃৎ। তারপর নলিনী-কান্ত সরকার, ত্রানপ্রকাশ ঘোষ থেকে শুরু করে নানান ব্যক্তি এই পবীক্ষা করেছেন।

হাস্যরসাত্মক ব্যঙ্গধর্মী নাটকে সুর রচনায় সুকুমার রায়ের কৃতিত্ব বিশেষ উল্লেখের দাবি রাখে। বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে সেখানে তাঁর সচেতন মানসিকতার পরিকল্পিত রূপ। তাঁর সমস্ত গানের সুর সংরক্ষিত হলে এ-বিষয়ে একটি নতুন পথনির্দেশ পাওয়া যেন বলে বিশ্বাস হয়।

প্রেমের মন্দিরে তাঁর আরতি বাজে

সূত্র : সুকুমার রায়

স্বরলিপি : বমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

[১ম মা]

II সজ্জা জা জা | জা -রা জা I সা -া -ঝা | মজ্জা -জা -া I

প্রে০ মে ব ম ন্ দি বে ০ ০ তাঁ০ ০ ব্

I ঝা ঝা ঝা | সঝা -জঝা -সণ্ I সা -া -া | -া -া -া I

আ র তি বা০ ০০ ০০ ছে ০ ০ ০ ০ ০

I সা সদা পা | পা পা প I পাঃ -দঃ -মপা | পাঃ -গঃ -দপা I

মি ল০ ন ম ধ র রা ০ ০০ গে ০ ০০

I মা মা মা | মা -া -পা I মা -া -পা | -মা -া -পা I

জী ব ন মা ০ ০ ঝে ০ ০ ০ ০ ০

I গদা পা মা জা -বা জা I সা -া -ঝা মজ্জা -জা -া I

প্রে মে র ম ন দ বে ০ ০ তাঁ০ ০ ব্

I ঝা ঝা ঝা | সঝা জঝা -সণ্ I সা -া -া | -া -া -া I

আ র তি বা০ ০০ ০০ ছে ০ ০ ০ ০ ০

I দা দা মা | দা -া -পা I গা -গদা দা | দা -া -া I

নী র ব গা ০ ০ নে ০০ গা নে ০ ০

I দা দা গা | সা -জা -ঝা I ঝা -ঝজা ঝা | দা -া -া I

পু ল ক প্রা ০ ০ গে ০০ প্রা গে ০ ০

I সর্গী সর্গী সর্গী | পা -১ -১ I দা -পদা দা | পা -১ -১ I
চ ০ লে ছে তাঁ ০ ০ রি ০০ পা নে ০ ০

I পা পা জা | জা: -পম: -মপা I পদা -দা -১ | -১ -১ দপা I [] I
অ রু প দা ০০ ০০ জে ০ ০ ০ ০ ০ ০

II দা -১ মা | দা দা গা I গা -গসা সা | সা -১ -১ I
প্রে ০ ম ত বি ত হ ০ ন দ র ০ ০

I দা দা গা | সজা -জজা -সগা I সা -১ -১ | জা জা রা I
অ রু গ আ ০ ০ ০ ০ পো ০ ০ হ দ য

I জা জা রা | জা -১ -১ I মজা -জা -খসা | খা খা খা I
নি তৃ ত দী ০ ০ পে ০ ০ ০ ০ জা লো রে

I সজা -জজা -সগা | সা -১ -১ I দা -১ মা | মদা দা পা I
জা ০ ০ ০ ০ লো ০ ০ পু ন্ গ ম ০ ধু র

I দপা: -প: -সর্গী | সর্গী -১ -১ I দা -১ -পা | সর্গী সর্গী সর্গী I
তা ০ ০ ০ তি ০ ০ পু র্ গ ম ধু র ০

I সর্গী -সর্গী -পা | সর্গী -১ -১ I সর্গী সর্গী সর্গী | গদা পা দা
রা ০ ০ ০ ০ তি ০ ০ ম ০ ধু র খ ০ প নে

I পা -পা -পদা | পা -১ -১ I পা পা জা | জা: -পম: -পা I
মা ০ ০ তি ০ ০ ম ধু র রা ০ ০ ০

I পা -পদা -১ | -১ -১ -দপা II [] II
জে ০০ ০ ০ ০ ০ ০

বিবাহের গান

[বিবাহের উদ্বোধন]

সুর : সুকুমার রায় স্বরলিপি : সুভাষ চৌধুরী

সা | গা গা -মা II সর্গী পা -সর্গী | সর্গী সর্গী -১ I পদা -পদা পা | মা গা -১ I
নি খি লে ব্ আ ন ন্ দ গা ন্ এ ০ ই প্রে মে রি ০

I গা গা -মা | পদা -১ মা I গা -১ সা | গা গা -মা I
ব্ গ ল্ ব ন্ দ না য্ জী ব্ নে ব্

I পা পা পা | পনা -নধা -নর্দা I ন'না -১ -১ | -১ -১ -১ I
আ হু ল শ্রো ০ ০ ০০ তে ০ ০ ০ ০ ০

I পা পা -১ | গন্ধা ধপা -১ I মা -১ গা | গরা গা -১ I
অ হু ল শ্রে মে বৃ হু ল না হি পা য়

I -১ -১ সা | গা গা -মা II
০ ০ "নি থি লে বৃ"

I পা | পা পনা -১ II দাঁ দাঁ -১ | দাঁ দাঁ -১ I পর্দা দাঁ -১ | দর্দা দর্দা -১ I
যে বি পু ০ ল শ্রে মে বৃ বা নী ০ নি ০ থি ল শ্রো ০ গে বৃ

I ন'না না -নধা | ধপা না -১ I -১ -১ | পা | পা পা -১ I
পু ল ০ক্ যা ঝে ০ ০ ০ এ শ্রো গে বৃ

I পা পা -১ | গন্ধা পা -১ I পা -১ ক্ষনা | বধা পা -১ I
বৃ গ ল ধা রা য় সে ই শ্রে ০ মে রি ০

I মা মা -গা | গরা -১ -গমা I সগা -১ দাঁ | দর্দা দাঁ -১ I
প য় ল্ বা ০ ০০ জে ০ সে শ্রে ০ মে বৃ

I দর্দা -পাঁ দর্দা | গাঁ গাঁ -১ I গ'মা -গাঁ গাঁ | রা রা -না I
ঝ ০ বৃ পা ঝ রে ০ এ ই শ্রে মে রি ০

I নর'দাঁ দাঁ -১ | সা না -১ I -১ -১ সা | গা গা -মা II
ব ০ সে বৃ ধা রা য় ০ ০ "নি থি লে বৃ"

I সা | সা না -১ II সা সা -১ | সগা গা -১ I গদা সা -১ | গা পা -১ I
আ কা শে বৃ দি কে ০ দি ০ কে ০ শ্রে ০ মে বৃ আ লো য়

I গা -১ -মা | বপা -১ মা I গা -১ পা | পা পা -১ I
শ্র ০ ০ দী প্ জ লে ০ সে শ্রে মে বৃ

I গন্ধা -পা পা | গন্ধা -পা -ক্ষা I পা -ক্ষনা না | বধা পা -১ I
উ ২ স জা গে ০ এ ০ই জী ব নে বৃ

I মা মা -গা | গরা -গা -মা I সগা -১ | পা | পা না -১ I
ব প ল্ ত ০ ০ লে ০ সে শ্রে মে বৃ

I নর্দা -১ দাঁ | দাঁ দাঁ -১ I পর্দা দাঁ -১ | দর্দা দর্দা -১ I
ছ ০ ল্ ব উ ঠে ০ শ্রো ০ গে ০ শ্রো ০ গে ০

- I স'না না -ধা | ৭না না -৭ I -৭ -৭ | পা | পা পা -৭ I
 আ আ ত্ লে গে ০ ০ ০ দে প্রে মে ব্
- I পা পা -৭ | পক্ষা পা -৭ I পা -৭ ক্ষনা | ৭ধা পা -৭ I
 ত ব ঙ্ গে তে ০ যা য্ ভে ০ সে যা য্
- I মা মা -গা | গরা -গা -মা I গা -৭ গা | গা গা -৭ I
 ব্যা কু ল্ বে ০ ০ গে ০ না জা নি ০
- I গ'মা' প' প'মা' | গা গা -৭ I গ'মা' -ম'গা' গা | রা' রা -না I
 কো ০ ন্ প্রে মি কে ব্ প্রে ০ ন্ জা গে রে ০
- I ন'রা' ব'রা' -৭ | গা না -৭ I -৭ -৭ সা | গা গা -মা II II
 এ ০ ম ন্ লী লা য্ ০ ০ "ন থি নে ব্"

গানের গুঁড়ো

সুর : রবীজনাথ ঠাকুর

স্বরলিপি : বিশ্বজিৎ রায়

- II প'রা' -৭ স' | স' স' -৭ I -স' -৭ স' | স' . ব'স' -না I
 গা ন্ জু ডে ছে ন্ গ্রী ০ য কা পে ০
- I না -৭ স' | না না -স' I ধা -স' না | -৭ পা -৭ I
 ভী ০ য লো চ ন্ ৭ ব্ মা ০ তা ব্
- I পা না -৭ | ধা না -ধা I পা -৭ ধা | পা ধা -পমা I
 আও রা জ্ থা না ০ ০ দি ০ ছে হা না ০ ০
- I মা -পা পা | ধা পা -ব'পা I ম'পা -৭ ম'গা | ৭ গা মা I
 দি ল্ লী থে কে ০ ০ ৭ ০ ব্ মা ০ ০ ম'রি
- I পা -না -৭ | ধা -না -ধা I পা | -৭ | -৭ -৭ -৭ I
 হা য্ ০ রে ০ ০ হা য্ ০ ০ ০ ০
- I সা সা সা | রা রা -৭ I রা গা -৭ | রা গা -৭ I
 গা ই ছে ছে ডে ০ প্রা পে ব্ মা য়া ০
- I সা সা সা | রা রা -গা I রা -মা -গা | -৭ -৭ -৭ I
 গা ই ছে তে ডে ০ প্রা ৭ পণ্ ০ ০ ০
- I গা -মা মা | মা মা -৭ I মা -৭ পা | পা পা -৭ I
 হু ই ছে লো কে ০ চা য্ দি কে তে ০

I পা -১ ধা | না ধা -না I নধা -১ পা | -১ -১ -১ I
 ঘু ব্ ছে মা ধা ০ ভ ন্ ভন্ ০ ০ ০

I পর্দা -১ দাঁ | দাঁ দাঁ -১ I পর্দা দাঁ -১ | দাঁ রর্দা -না I
 ম ব্ ছে ক ত ০ জ থ ম হ রে ০ ০

I না -১ দাঁ | না মা -দাঁ I ধা -দাঁ না | -১ -১ -১ I
 ক ব্ ছে ক ত ০ ছ ট্ ফট্ ০ ০ ০

I পা -১ না | ধা না -ধপা I | | I
 ব ল্ ছে হেঁ কে ০০ প্রা ৭্ টা গে ল ০

I পা -১ ধা | না ধা না I নধা -১ -ধপা | ১ -১ -১ I
 গা ন টা থা মা ও ঝ ট্ পট ০ ০ ০

I সা সা -১ | বা রা । I বা গা -১ | রা গা -১ I
 ঠা ব ন চে ডা ০ ম ঠি ব্ ঘো ডা ০

I সা -১ ১ | গা গা -মা I বা -মা গা | -১ -১ -১ I
 প বে ব্ ধা বে ০ চি ৭্ পাৎ ০ ০ ০

I গা -মা মা | মা মা -১ I মা পা পা | -১ পা পা I
 ভা ০ ম লো চ ন গা ই ছে ০ তে ডে

I পা পা ধা | না ধা -না I নধা -১ -পা | -১ -১ -১ I
 না ঃ কো ভা চে ০ দৃ ক পাক্ ০ ০ ০

I দাঁ -১ দাঁ | দাঁ দাঁ -১ I পর্দা -১ সা | দাঁ রর্দা -না I
 চ ব্ পা তু লি ০ জ ন তু ও লি ০ ০

I না -১ দাঁ | না না দাঁ I ধা দাঁ না | -১ -১ -১ I
 প ড্ ছে বে গে ০ মু ব্ ছায্ ০ ০ ০

I পা না -১ | ধা নধা -পা I পা ধা -১ | পা ধা -পমা I
 লা কৃ ল্ থা ডা ০ ০ পা গ ল্ পা বা ০০

I মা -১ পা | ধা পা -ধপা I | | I
 ব ল্ ছে রে গে ০০ দূ র ছা ই ০ ০

I পর্দা দাঁ -১ | দাঁ দাঁ -১ I পর্দা দাঁ -১ | দাঁ পর্দা -না I
 জ লে ব্ প্রা গী ০ জ বা ক্ মা নি ০

I না না -দাঁ | না না -দাঁ I ধা -দাঁ না | -১ -১ -১ I
 গ ভা ব্ জ লে ০ চূ প্ চা প্ ০ ০

I গা গা -মা | মা -১ মা I মা -১ পা | পা -১ পা I
 গা ছে ব্ ব ড্ শ হ ০ ছে শ্ব ড্ শ

I পা -১ ধা | না ধা -না I পধা -১ পা | -১ -১ -১ I
 প ড্ ছে দে দা ব্ জু প্ ঝা প্ ০ ০

I সা -১ সা | রা রা -১ I রা -১ গা | রা গা -১ I
 শ ০ জ মা ঝে ০ ঘু র পা লে গে ০

I সা -১ রা | গা গা -মা I রা -মা গা | -১ -১ -১ I
 ডি গ্ বা জি খা য়্ প ০ কী ০ ০ ০

I গা গা মা | মা মা -১ I | I
 স বা ই হাঁ কে ০ আ বু না দা দা ০

I | I পধা -১ পা | -১ -১ -১ I
 গা ন্ টা খা মা ও ল ০ স্মী ০ ০ ০

I পর্দা সী -১ | সী সী -১ I নর্দা সী -১ | সী সী -না I
 গা নে বু দা পে ০ আ কা শ্ কী পে ০

I না না -সী | না না -সী I ধা -সী না | -১ -১ -১ I
 দা লা ন্ ফা টে ০ বি ল্ ক্ ল ০ ০

I পা -১ না | ধা না -ধপা I পা পা ধা | পা ধা -পমা I
 ভী ০ য়্ লো চ ন ০ গা ই ছে ভী ব ৭ ০

I মা -১ পা | ধা পা -ধপা I মপা -১ মা -গা -১ -১ I
 খো স্ মে জা জে ০০ দি ল্ থু ল্ ০ ০

I সা -১ সা | রা রা -১ I রা -১ গা | বা গা -১ I
 এ ক্ যে ছি ল ০ পা গ্ লা ছা গ ল্

I সা -১ সা | রা রা -গা I রা -মা গা | -১ -১ -১ I
 এ ম্ নি সে টা ০ ও স্ তা দ্ ০ ০

I গা গা -মা | মা মা -১ I মা -পা পা | পা পা -১ I
 গা নে বু তা লে ০ লি ড্ বা গি রে ০

I পা -১ ধা | না ধা -না I পধা -১ -পা | -১ -১ -১ I
 মা বু লো ঙ্ তো ০ প শ্ চা ত্ ০ ০

I পর্দা -১ সী | সী সী -১ I নর্দা -১ সী | সী রর্দা -না I
 আ বু কো ধা ধা য়্ এ ক্ টি ক খা য়্

I না না -সী | না না -সী I ধা -সী না | -১ -১ -১ I
 গা নে বু মা ধা য়্ তা ন্ ডা ০ ০ ০

I | -১ মা মা I মা -১ পা | পা পা -১ I
 বাপ্ ০ রে ০ ব লে ভী ০ য়্ লো চ ন্

I পা -১ -১ | -১ -১ ধা I না -১ ধা | -১ -না -১ I
 এ ০ ০ ০ ০ কে বা ০ রে ০ ০ ০

I পধা -১ -১ | -১ পা -১ II
 ঠা ০ ন ০ ডা ০

বাংলা গানের মধ্যে অনেক সময় আবৃত্তির অংশ থাকে। নব্ব বলে এখানে এই অংশগুলির তাল এবং সঙ্গার নির্দেশ “কুককজি আমি তারেই বলি” গানটিতে “কালো” কথাটি সুরে দেওয়া হয়েছে আর, স্বরের আরগা খালি রাখা হয়েছে। গানের বসানো নব্ব, আবৃত্তি করতে হয়। এই গানটিতেও মাঝে মেজাজ এবং প্রসঙ্গ অনুযায়ী আবৃত্তির সুরটি গায়ক তিক মাঝে এই রকম আবৃত্তিমূলক অংশ লিপিবদ্ধ করা সঙ্গঠ করে নেবেন।

বিবর্তারতী গ্রন্থন বিভাগের সৌজন্যে, বরলিপিকারের সম্মতিক্রমে মুদ্রিত হলো।

ক্রেডিটপত্র

সুকুমার রায়ের ডায়েরি

সুকুমার রায়ের বিভিন্ন বয়সের ফোটোগ্রাফ

‘সন্দেশ’-এ আবেলতাবোল

PREY FOR ME (ভয় পেয়ো না)

ABRACADABRA (হ য ব র ল)

হিজিবিজি খাতা

শ্রীমান পাণ্ডুলিপি বলতে কয়েকটি নাটক ছাড়া আর কিছু আমি কোনোদিন চোখে দেখিনি। বাবার সবচেয়ে ভালো লেখা ও ছবির রচনাকাল হল তাঁর জীবনের শেষ একটা বছর। এর মধ্যে পড়ে হ-য-ব-র-ল, অতীতের ছবি, হেশোরাম হ'শিয়ানের ডায়েরি ও আবোলতাবোলের অনেক কবিতা। এ সবার পাণ্ডুলিপি ও মূল ছবিগুলি যে কোথায় গেল তা অনেক অনুসন্ধান করেও জানতে পারিনি।

যেটা সব সময়েই আমাদের কাছে ছিল সেটা হল একটা জীর্ণ খেরোর খাতা। এর প্রথম পাতায় খাতাটির পাঁচ রকম নামকরণ করেছেন বাবা—এমনি খাতা, জাবেদা খাতা, হিজিবিজি খাতা, বাজে খাতা ও ফালতু খাতা। নিচে ইংরিজিতে লেখা—সুকুমার রায়, ১৯১৮। এই খাতায় রয়েছে কিছু ছড়া ও কবিতার খসড়া—যার মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য হল ‘খাই-খাই’, ব্রজসংগীতে অন্তর্ভুক্ত দুটি বিয়ের গানের খসড়া, মাণ্ডে ক্লাবের কয়েকটি অনুষ্ঠানের কর্মসূচির খসড়া, সন্দেশের জন্য খাঁধা ও হেঁয়ালির খসড়া, কিছু চিঠির খসড়া, মূদ্রণসংক্রান্ত কিছু যন্ত্রপাতির বর্ণনা ও নক্সা, আর অজস্র ছোট ছোট খামখেয়ালি স্কেচ ও কার্টুন।

সব মিলিয়ে তাঁর শেষ জীবনে বাবা কতরকম কাজে নিজেকে জড়িয়ে রেখেছিলেন তার একটা চেহারা এই খেরোর খাতা থেকে পাওয়া যায়।

সত্যজিৎ রায়

২২.৮.৮২

16

16

16

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

১৬/১০/১৯৩৮

Lakshman Ray

~~Handwritten text, possibly a signature or name, mostly illegible.~~

১৯৩০-৩১ অর্থবছর
 ১৯৩১-৩২ অর্থবছর

১৯৩৩ খ্রিঃ ১৫ই আগস্ট তারিখ

[illegible]

[Handwritten signature]

~~1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress.~~

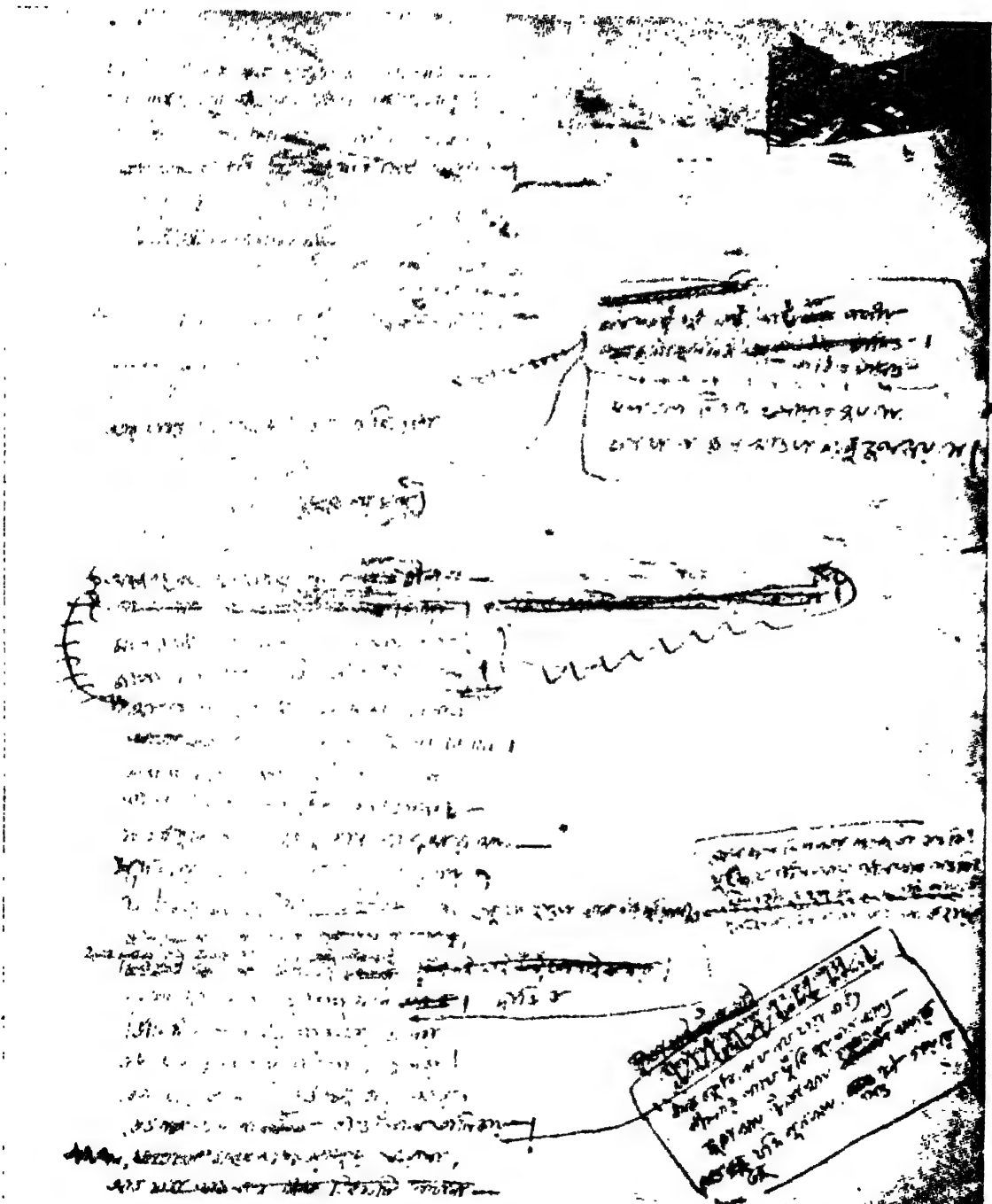
~~SECRET~~

2024-12-12

5-97-101-101-101-101

အံ့ကုန်ပါသည်။

এই লাইনগুলি সম্পর্কে লীলা মজুমদার বলেছেন, “এই চিত্রাটাই ছিল এই অসাধারণ মানুষটির মনের গুলে।”



নামপরিচিতি : [১] S. N. M. (সুব্রহ্মনাথ মৈত্র) [২] D. N. M. (দ্বিজেন্দ্রনাথ মৈত্র) [৩] K. S. Roy (কিরণেশ্বর রায়) [৪] বড়কু (হিমাংশুনাথ বড়কু) [৫] ছোটকু (যীবেশ্বনাথ গুপ্ত) [৬] চাকুবাবু (চাক্ৰচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়) [৭] N. Siddhanta (নিমল সিদ্ধান্ত) [৮] Suniti Ch. (সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়) [৯] গিরীশ শর্মা [১০] অজিতকুমার চক্রবর্তী [১১] Khodan (খিদিরকুমার দস্তদাস, সম্পাদক) [১২] Myself (সুকুমার রায়) C. S. R. C. (কিরিচাঁদকর রায়চৌধুরী) Jibon Babu (জীবনময় রায়)। Habli Babu (হিরণ্যকুমার সান্যাল)।

1. 10/10/19
 2. 10/10/19
 3. 10/10/19
 4. 10/10/19
 5. 10/10/19
 6. 10/10/19
 7. 10/10/19
 8. 10/10/19
 9. 10/10/19
 10. 10/10/19
 11. 10/10/19
 12. 10/10/19
 13. 10/10/19
 14. 10/10/19
 15. 10/10/19
 16. 10/10/19
 17. 10/10/19
 18. 10/10/19
 19. 10/10/19
 20. 10/10/19
 21. 10/10/19
 22. 10/10/19
 23. 10/10/19
 24. 10/10/19
 25. 10/10/19
 26. 10/10/19
 27. 10/10/19
 28. 10/10/19
 29. 10/10/19
 30. 10/10/19
 31. 10/10/19
 32. 10/10/19
 33. 10/10/19
 34. 10/10/19
 35. 10/10/19
 36. 10/10/19
 37. 10/10/19
 38. 10/10/19
 39. 10/10/19
 40. 10/10/19
 41. 10/10/19
 42. 10/10/19
 43. 10/10/19
 44. 10/10/19
 45. 10/10/19
 46. 10/10/19
 47. 10/10/19
 48. 10/10/19
 49. 10/10/19
 50. 10/10/19
 51. 10/10/19
 52. 10/10/19
 53. 10/10/19
 54. 10/10/19
 55. 10/10/19
 56. 10/10/19
 57. 10/10/19
 58. 10/10/19
 59. 10/10/19
 60. 10/10/19
 61. 10/10/19
 62. 10/10/19
 63. 10/10/19
 64. 10/10/19
 65. 10/10/19
 66. 10/10/19
 67. 10/10/19
 68. 10/10/19
 69. 10/10/19
 70. 10/10/19
 71. 10/10/19
 72. 10/10/19
 73. 10/10/19
 74. 10/10/19
 75. 10/10/19
 76. 10/10/19
 77. 10/10/19
 78. 10/10/19
 79. 10/10/19
 80. 10/10/19
 81. 10/10/19
 82. 10/10/19
 83. 10/10/19
 84. 10/10/19
 85. 10/10/19
 86. 10/10/19
 87. 10/10/19
 88. 10/10/19
 89. 10/10/19
 90. 10/10/19
 91. 10/10/19
 92. 10/10/19
 93. 10/10/19
 94. 10/10/19
 95. 10/10/19
 96. 10/10/19
 97. 10/10/19
 98. 10/10/19
 99. 10/10/19
 100. 10/10/19

2 m. 500

"242 242"

4. Annual Meeting

1. Secretary to present his annual mis-statements
2. John Butler to raise a protest - "Is this a ^{report} ~~statement~~? If so, it is a lie."
3. ~~James Buchanan~~ ^{John Buchanan}: "To accept or not to accept, that is the question."
4. Buchanan said to move that the Secretary be dismissed.
5. ~~John Buchanan~~ ^{John Buchanan} to move that the Secretary be dismissed.
6. [Show of protest: Motion led by ~~John~~ ^{John} Butler]

GOD SAVE THE SECRETARY

Galt & Co. Baku to Kermanshah - "In the interests of plain living
high thin living - ten subjects ————" (1910)

স্বাধীনতা

নিমন্ত্রণ

২১ মে ১৯৫৪ খ্রীস্টাব্দে স্বাধীনতা দিবস উপলক্ষে
আমাদের শান্তিনিকেতন-এবং সুলে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত আর্ডার লাইনের মস্ত গান
বোম্বাইয়ের মস্ত গান 'আমাদের মস্ত গান' মিলে ~~স্বাধীনতা~~ স্বাধীনতা
স্বাধীনতা-স্বাধীনতা স্বাধীনতা ৩ স্বাধীনতা-স্বাধীনতা স্বাধীনতা
স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা
স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা
স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা
স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা স্বাধীনতা

স্বাধীনতা

স্বাধীনতা

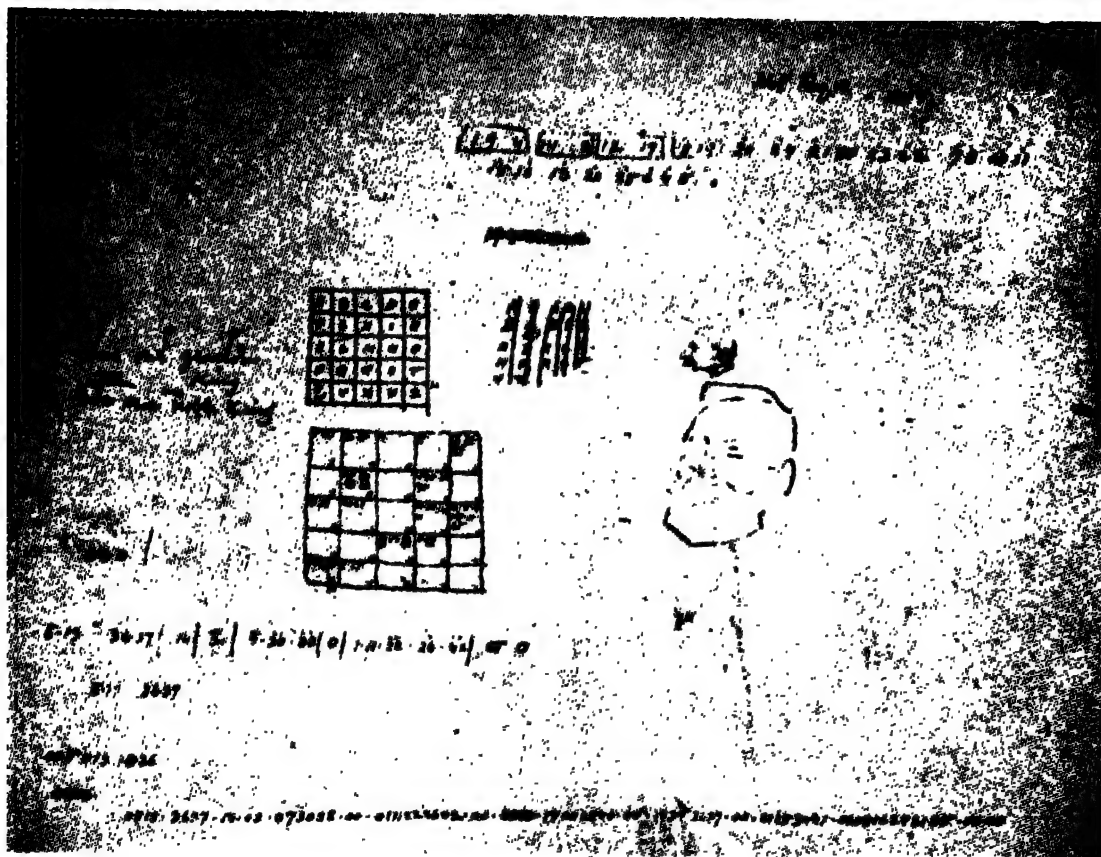
স্বাধীনতা

‘মস্তা’র বের তৃতীয় জন্মোৎসব সড়ের উদ্‌যাপিত হয়। উৎসব উপলক্ষে
‘আমাদের শান্তিনিকেতন’-এবং সুলে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত আর্ডার লাইনের মস্ত গান
বোম্বাইয়ের মস্ত গান ‘আমাদের মস্ত গান’ নিমন্ত্রণপত্রটি সম্পাদক শিশিরকুমার
দত্তদাস স্বাক্ষরিত হলেও দেখা যাচ্ছে, তার পশড়াটি সুকুমারেরই তৈরি।

বাঁদিকের অংশে : দ্বিঃ : দ্র—দ্বিজেন্দ্রনাথ মৈত্র। তৃতীয় জন্ম ৭২৮ এই “ইন্টক-
কুণ্ডে”ই পাচিত হইলেন। মেঝেতে সূজনির ওপর পা ছড়িয়ে বসে ‘মহাপ্রসাদ’
খাওয়াই চিত্রকপ। স্কেচগুলি সম্ভবত কোনো কোনো বিশিষ্ট সন্তোষ।



‘রমেশাল’ অগ্রহায়ণ ১৩৫১ সংখ্যায় কামাক্ষীপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায় যে-চিঠিকে ‘সম্পাদক-বরচিত’ বলেছেন তার সমগ্র পাণ্ডুলিপি পাওয়া যাচ্ছে এই খাতায়, অর্থাৎ এটিও সুকুমার-রচিত। সম্পাদক ছিলেন শিশিরকুমার দত্তদাস।



5.13 A	36.37 B	14 C	3 D	7.30 38 E
1.1.22 26.42 F	G	H	15.20.28 40 I	J
19.39 K	23.27 L	M	21.25.34 41 N	2.8.16 24.31 35 O
P	Q	10.12.33 R	4.18 S	T
1.17.32 U	6.29 V	X	Y	Z
W				

একটা ক্রিপ্টোগ্রাম (ডিক্রিপ্টিং) তৈরি হচ্ছিল। বোধহয় 'সম্প্রদায়'-এর জন্য। মাঝখানের খোপকাটা বর্ণক্ষেত্রটো বাদিকে স্পষ্ট করে ছাপা হলো। A, B, C, D প্রভৃতি খোপের মধ্যে যে অক্ষরগুলো দেওয়া আছে সেগুলো যথাক্রমে ডিক্রিপ্টিংতে ঐ বর্ণগুলোর স্থানকে। A-এ খোপে আছে ৫ এবং ১৩—অর্থাৎ ডিক্রিপ্টিং পদ্ধতি ও রহস্যময় স্থানে A বর্ণটি আছে



ওপরে বাঁদিকে দাঁড়িয়ে : উপেন্দ্রকিশোর । বসে : (বাঁ দিক থেকে) সুখদাতা, সুবমা (প্রমদারজ্ঞানবতী), বিধুমুখী (সুকুমারের মা), পূণ্যলতা । সামনে বসে : সুকুমার □ ওপরে ডানদিকে সামনের সারি : (বাঁ দিক থেকে) সুবিনয় ও পূণ্যলতা । পিছনের সারি : শান্তিলতা, সুখলতা ও সুকুমার (বসে) □ নিচে : বাঁ দিকে বসে প্রথমজন সুকুমার । বিলেতে তোলা গ্রুপ ছবি । অন্যদের পরিচয় জানা যায় নি । ছবিগঙ্গা সত্যজিৎ বাঘের সৌজন্যে প্রাপ্ত ।



সুকুমার-অঙ্কিত 'সন্দেশ'-এর মলাট

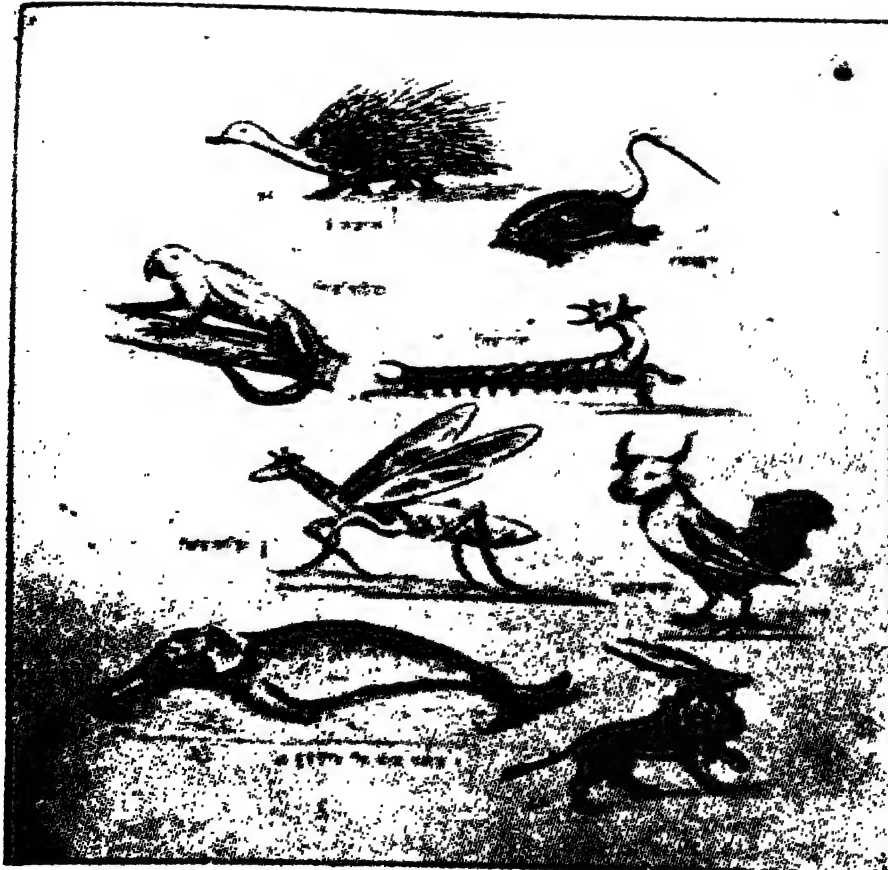
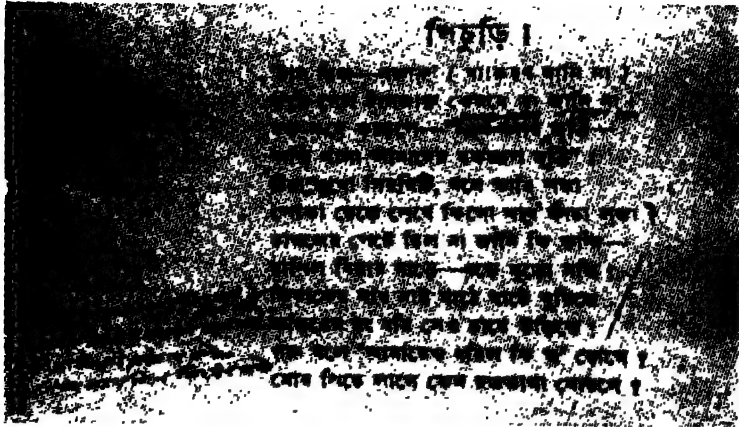
'সন্দেশ'-এ আবোল তাবোল



হেড অফিসের বড়বাবু লোকটি বড় শান্ত



গান জুড়েছেন গ্রীষ্মকালে ভীষ্মলোচন শর্মা



‘সন্দেশ’-এ (মাঘ, ১৩২১) প্রকাশিত ঐতিহ্যের পাতায়
 সুকুমারের সংশোধন, সংযোজন ও ‘সন্দেশ’-এ ছাপা ছবি

আবেলভাবোল

ওই আমাদের পাগলা জগাই, নিত্যা হেথায় আসে ।
 আপন মনে গুণ্‌গুনিয়ে মুচ্কি হাসি হাসে ।
 চলতে গিয়ে হঠাৎ যেন থমক লেগে থামে,
 তড়াক্ ক’বে লাফিয়ে যায় ডাইনে থেকে বামে ।
 ভীষণ বোঝে হাট গুটিলে সামনে নিয়ে কোছা,
 “এইরো” ব’লে ফ্যাপান মত শূন্যে মাঝে ধোঁচা ।
 চোঁচিয়ে বয়ে “ক’দ পেয়েছ? জগাই কি তায় পড়ে ।”
 সাত জামান জগাই একা তবুও জগাই লড়ে ।”
 উৎসাহেতে গবস হ’য়ে তিড়িং তিড়িং নাচে,
 কখনও যায় সামনে তেড়ে কখনও যায় পাছে ।
 এনোপাতাড়ি ছাতা ব’ড়ি চবীবাজিন মত !
 চক্ষু বৃন্দে ধূপুস্‌ ধাপুস্‌ ক’হদা খেলায় কত ।
 চাক্ষুস্‌ চাক্ষুস্‌ চাক্ষুস্‌ চাক্ষুস্‌ চাক্ষুস্‌ চাক্ষুস্‌
 “দুড়ুম” ক’বে মাটিনে পড়ে লম্বা হ’য়ে পড়ে ।
 গড়াগড়ি চোঁচায় খালি চোপটি ক’লে ঘোলা,
 “জগাই মোলো,—এইসা ও কামানেব এক গোলা” ।
 এই না ব’লে মিনিট খানেক ছটফটিয়ে খুব
 মড়ান মত শক্ত হ’য়ে একেবারে চুপ ।
 তার পনেতে সটান ব’সে চুলকে খানিক মাথা
 পকেট থেকে বেকল তব হিসেব লেনাব খাতা ;



লিখল তাতে “ওরে জগাই, ভীষণ লড়াই হ’লো
 দুই ব্যাটাকে খতম ক’রে জগাই দাদা মোলো ।
 আর দুটো লোক কৈ যে গেল, ভয়েতে দেশছাড়া -
 তিন জামান জখম হ’ল জগাই গেল মাঝি” ।

সদেশ/বৈশাখ ১৩২২

ক্লোড়পত্র/তিন

কাতুকুতু বুড়ো

আর যেখানে যাওনারে ডাই সপ্ত-সাগর পার,
 কাতুকুতু বুড়োর কাছে যেও না খবরদার ;
 সর্ব্বনেশে বুড়ো সে ডাই যেয়ো না তাব বাড়ী—
 কাতুকুতুর কুল্পী খেয়ে ছিঁড়বে পেটের নাড়ি ।



কোথায় বাড়ী কেউ জানে না, কোন্‌ সড়কের মোড়ে,
 একলা পেলে জোর ক’বে ডাই গল্প শোনায় পড়ে ।
 বিদ্যুটে তাব গল্পগুলো না জানি কোন্‌ দেশী -
 গুনলে পরে হাসিব চেয়ে কান্না আসে বেশী ।
 না আছে তাব মূল্য মাথা না আছে তাব মানে,
 বুও তোমায় হাসতে হবে তাকিয়ে বুড়োর পানে ।
 কেবল যদি গল্প বলে তাও থাকা যায় স’য়ে,
 গায়েব উপর সুড়সুড়ি দেয় লম্বা পালক ল’য়ে ।
 বলে “এক যে যোদ্ধা বাজা—হোঃ হোঃ হোঃ হি হী,
 “তাব যে ঘোড়া -হাঃ হাঃ হা—ডাক্ত সেটা চীহি,
 “ছুটত যখন হে হেঃ হে—সবাই বলত বাহা
 হোঃ হোঃ হো হী, হী হি হেঃ হেঃ হে হাহা” ।
 হঠাৎ বলে “আব বোখ, যাও কাতুকুতু ময়না,
 ভাত খাবি ত তায় না দেখি আর ত দেবী সন্ন না” ।
 এই না ব’লে কুটু ক’বে চিমটি কাটে ঘাড়ে,
 খ্যাংরা মতন আঙুল দিয়ে খোঁচায় পাঁজর হাড়ে ।
 তোমায় দিয়ে কাতুকুতু আপনি লুটোপুটি,
 যতক্ষণ না হাসবে তোমাব কিছুতে নাই ছুটি ।

সদেশ/জ্যৈষ্ঠ ১৩২৩

আবোলভাবোল

কল ক'রেছেন আজব রকম চণ্ডীদাসের খুড়ো—
সবাই শুনে 'সাবাস' বলে পাড়ার ছেলে বুড়ো।
চণ্ডীদাসের নাম শোননি? যাওনি তাদের বাড়ী।
দেখনি তার মেশোর মুখে বিকট রকম দাড়ি?
নাই বা দেখ, ভবু যদি খুড়োর কথা শোন
অবাক্ হ'য়ে থমকে যাবে, সন্দেহ নাই কোন।
খুড়োর যখন অল্প বয়স—বছর খানেক হবে—
উঠল কেঁদে 'গুংগা' ব'লে ভীষণ অট্টরবে।
আর ত সবাই 'মামা' 'পালা' আবোল ভাবোল বকে
খুড়োর মুখে 'গুংগা' শুনে চমকে গেল লোকে।
পাড়ার যত প্রাচীন বুড়ো অবাক্ হ'য়ে চায়
এমন বুদ্ধি আর কোথাও দেখাই নাহি যায়।
সেই খুড়ো আজ কল করেছেন আপন বুদ্ধি বলে
পাঁচ ঘণ্টার রাত্তা যাতে সওয়া ঘণ্টায় চলে।



দেখে এলাম কলটি অতি সহজ এবং সোজা,
ঘণ্টা দশেক ঘাটলে গরে আপনি মাঝে বোঝা।
বলব কি আর কলের ফিকির, বলতে না পাই ভাষা,
ঘাড়ের সঙ্গে যত জুড়ে একেবারে খাসা।
সামনে তাহার খাদ্য দোলে যার যে রকম কুচি
(যশা মিঠাই চপ্ কাট্লেট্ খাজা কিম্বা লুচি)।
মন বলে তায় 'খাব খাব' মুখ চলে যায় খেতে,
মুখের সঙ্গে খাবার ছোটো রক্তরসে মেতে।
এমনি ক'রে লোভের টানে খাবার পানে চেয়ে,
উৎসাহেতে হুঁশ্বে না চলবে কেবল খেয়ে।
হেসে খেলে দু দশ যোজন চলবে বিনা ক্রেশে,
খাবার পক্ষে পাপল হয়ে জিতের জলে ভেসে।
সবাই বলে সমস্বরে ছেলে জোয়ান বুড়ো,
অতুল কলটি রাখল তবে চণ্ডীদাসের খুড়ো।

আবেলতাবোল

(যদি) কুম্‌ড়োপটাশ নাচে—

খবরদার কেশ’না কেউ আত্মবলের কাছে ।

চাইবেনাকো ডাইনে ব’য়ে চাইবেনাকো পাছে—

চার পা ভুলে থাকবে ঝুলে হট্টমুলার গাছে ।

(যদি) কুম্‌ড়োপটাশ কাঁদে—

খবরদার ! খবরদার ! যেয়ো না কেউ ছাদে ।

উপুড় হ’য়ে মাচায় শুয়ে লেপ কছল কাঁধে

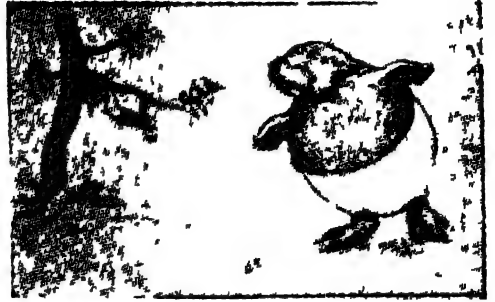
বেহাগ সুবে গাইবে ঝালি “রাখে কুড়ট রাখে” ।

(যদি) কুম্‌ড়োপটাশ হাসে—

থাক্বে খাড়া একটি ত্যাওে রান্না ঘরের পাশে

আপ’সা গলার ফাসি কবে নিঃশ্বাসে ফিস্‌ফাসে ,

তিনটি বেলা উপোস রবে আশাভ্রাষণ মাসে ।



(যদি) কুম্‌ড়োপটাশ ডাকে—

সবাই যেন শাম্‌লা এঁটে গাম্‌লা চ’ড়ে থাকে

ছেঁচ’কিসাগের শেকড় বেটে মাথায় মলম মাখে

শক্ত ইঁটের তক্তা আমা ঘষ’তে থাকে নাকে ।

তুচ্ছ ভেবে এসব কথা কব্‌ছে যারা হেলা,

কুম্‌ড়োপটাশ জানতে পেলে বুঝবে তখন ঠেলা ।

কুম্‌ড়োপটাশ চট্‌লে পরে ঘট্‌বে তখন কি যে,

বল্‌ব কি ছাই বুঝাই পারে বুঝ’তে না পাই নিজে ।

দেখ’বে যখন কোন কথটি কেমন ক’রে ফলে,

আমায় তখন দোষ দিওনা আগেই রাখি ব’লে ।

‘হাস’ না।



রাম গরুড়ের ছানা হাসতে তদেব মানা
হাসির কথা শুনে বলে
“হাসব না না-না না”।

সদাই মরে হাসে ঐ বুঝি কেউ হাসে
এক চোখে তাই মিটিমিটিয়ে
তাকায় আসে পাশে।

ধূম নাহি তার চোখে আপনি ব’কে ব’কে
আপনারে কয় “হাসিস্ যদি
মারব কিন্তু তোকে”।

যান্ন না বনের কাছে কিছা গাছে গাছে
দখিন হাওয়ার সুঁড়সুঁড়িতে
হাসিলে ফেলে পাছে।

শোয়াস্তি নেই মনে,- মেঘের কোণে কোণে
হাসিব বাতপ ডঠ্চে ফেঁপে।
কান পেতে তাই শোনে।

খোপের ধাবে ধাবে বাতের অন্ধবারে
লাখ জোনাবির চক্ষুঁতারা
হাসতে শেখায় কাপে

হাসির গজ পেয়ে স্বর তাদেব মেয়ে
“হাসছ ?” বলে চম্কে ওঠে
চাঁদেব পানে চেয়ে।

হাসতে হাসতে যাবা হ’চ্ছে কেবল সারা
রামগরুড়ের লাগছে ব্যথা
বুঝছেন কি তাবা।

রামগরুড়ের বাসা ধমক দিলে ঠাসা
হাসিব হাওয়া বন্ধ সেখায়
নিষেধ সেখায় হাসা।

দুঃখের কথা

আহাহাহা ! শুনবি যদি --সেকথাটা শুনবি যদি
 শুনে তোর চক্ষু বেয়ে, ওরে ওরে, ঝরবে নদী ।
 ও পাড়ার নন্দগোসাই, আমাদের নন্দ খুড়ো,
 স্বভাবেতে সরল সোজা আনামিক শান্ত বুড়ো ;
 ছিল সে যে, শোন্‌রে বলি—ছিল সে যে মনের সুখে
 দেখা যেত সদাই তারে, হাঁকো হাতে হাস্যমুখে
 ছিল না তার অভাব কিছু, ছিল না তার ভাবনা কোন,
 ছিলনাক অসুখ বিসুখ—তবু হয় ! তবুও শোন -
 একদাঃ—বল্‌ব কি আর, ভেবে মোর কান্না আসে
 হ’ল তার কি দুঃস্মৃতি, আহাহাহা, ফাগুন মাসে—
 গেল খুড়ো হাত দেখাতে—হেসে হেসে হাত দেখাতে—
 ফিরে এল, ওকনো সরল, ঠকাঠক্‌ কাঁপছে দাঁতে ।
 মুখে আর নাই সে হাসি, হাঁকো তার রইল পড়ে ।
 ভয়ে তার কপাল বেয়ে, ঝরে ঘাম দারুণ তোড়ে ।
 শুধালে সে কয় না কথা, আকাশেতে রয় সে চেয়ে,
 মাঝে মাঝে শিউরে ওঠে, পড়ে জল চক্ষু বেয়ে ।
 শুনে লোক দৌড়ে এল, ছুটে এল বদ্যামশাই
 বলে তারা “কঁাদছ কেন, কি হয়েছে নন্দ গোসাই” ?
 বুড়ো বলে “বহর বহর ডুগে মরি ব্যারাম হ’য়ে
 এতদিন কেউ বলে নি, না জেনেই আসছি সয়ে ।
 হাড়ে হাড়ে সদি কাশি, গাঁটে গাঁটে বাতের বাসা—
 চারিদিকে জ্বরের হাওয়া মগজেতে ব্যারাম ঠাসা ।
 একথাটা বলিলে কেউ, হেসে হেসে আস্তি ফিরে,
 এদিকে মোর প্রাণটা গেল, সে কথা কেউ ভাবলি নি রে” ।
 এই বলে সে উঠল কঁদে, ছেড়ে ভীষণ উচ্চ গলা
 মিথ্যে হ’ল সান্ত্বনা সব, মিথ্যে তারে বুঝিয়ে বলা
 দেখে এলাম আজ সকালে গিয়ে ওদের পাড়ার মুখো—
 বুড়ো আছে নেইকো হাসি, হাতে তার নেইকো হাঁকো ।

হুলোর গান

বিদ্যুটে রাঙিরে ঘুটেঘুটে ফাঁকা
 গাছপালা মিশ্‌কালো মখ্‌মলে ঢাকা ।
 জটবাঁধা ঝুল্‌ ঝোলে বটগাছ তলে
 ধক্‌ধক্‌ জোনাকির চক্‌মকি জ্বলে ।
 আপসাটে ঘর বাড়ী আবহাওয়া মত্ত
 নিব্‌ঝুম নিড়ে গেছে পীড়িম্‌ মত্ত ।
 চুপ্‌চাপ্‌ চারদিকে ঝোপঝাড় ভালো
 আয় ভাই গান গাই আয় ভাই হলো ।
 গীত গাই কানে কানে চীৎকার ক’রে,
 কোন্‌ গানে মন ভেজে শোন্‌ বলি তোরে—
 পূর্বদিকে মাঝরাতে ছোপ্‌ দিয়ে রাঙা
 রাতকানা চাঁদ ওঠে আধখানা ডাঙা ।
 চট্‌ ক’রে মনে পড়ে মট্‌কার কাছে
 যাল্পোয়া আধখানা কাল থেকে আছে ।
 দুড়্‌ দুড়্‌ ছুটে যাই দূর থেকে দেখি
 তোফা ব’সে ঠোঁট চাটে ওপাড়ার নেকী ।
 হল্‌ হল্‌ করে মোর জল্‌জল্‌ জাঁখি
 মন বলে সংসারে সব জেনো ফাঁকি ।
 বিল্‌কুল পৃথিবীটা ভুল দিয়ে ঠাসা
 সঁাৎসেঁতে ছাপ্‌ছেপে শ্যাঙলার বাসা ।
 সব যেন বিচ্ছিন্ন সব যেন খালি
 গিন্নীর মখ্‌ যেন চিম্‌নির কালি ।

শব্দকল্পকল্প

সব যেন ধোঁয়া ধোঁয়া ছায়া-তাকা ধুলোতে,
চোখ কান খিল-সেওয়া গিজ্-গিজ্' তুলোতে ।
বহেনাকো নিঃশ্বাস, চলেনাকো রক্ত—
অপ্ন না জেপে দেখা, বোঝা ভারি শক্ত ।
মন বলে, “ওরে ওরে আক্কেল-মস্ত,
কানদুটো খুলে দিয়ে এই বেলা শোন'ত ।”—

ঠাস্ ঠাস্ দ্রাম্ দ্রাম্, ওনে লাগে খট্কা,—
কুলুফোটে ? তাই বল । আমি ভাবি পট্কা ।
শাঁই শাঁই পন্ পন্, ওরে কান্ বন্ধ—
ওই বুঝি ছুটে যায় সে ফুলের গন্ধ ?
ছড়'মুড়' ধুপ্ ধাপ্—ওকি ওনি ভাই রে ।
দেখছনা হিম পড়ে—যেও নাকো বাইরে ।
চুপ্ চুপ্ ঐ শোন । বুপঝাপ ঝপা-স্ ।
চাঁস বুঝি ডুব গেল ?—গব্ গব্ গবা-স্ ।
খ্যাঁশ্ খ্যাঁশ্ খ্যাঁচ' খ্যাঁচ', রাত কাটে ঐ রে ।
দুড়' দাড়' চুর'মার'—ছুস্ ভাঙে কই রে ।
ঘর্ঘ'র' ওন্ ওন্, ঘোরে কত চিত্তা ।
কত মন নাচে শোন—খেই খেই যিন্তা ।
টুংটাং টংটং, কত ব্যথা বাজেরে—
ফট্ ফট্ বুক ফাটে তাই মাঝে মাঝে রে ।
হৈ হৈ মার' মার', 'বাপ বাপ' চীৎকার,
মালকোটা মারে বুঝি ?—সরে পড়' এইবার ।

ভাল বে ভাল !

দাদা গো ! দেখ'ছি ডেবে অনেক দূর—
এই দুনিয়ার সকল ভাল, আসল ভাল নকল ভাল,
সস্তা ভাল দামীও ভাল, তুমিও ভাল আমিও ভাল,
ওদের গানের ছন্দ ভাল, এদের ফুলের গন্ধ ভাল,
মেঘ মাখান আকাশ ভাল, ঢেউ জাগান বাতাস ভাল,
গ্রীষ্ম ভাল বর্ষা ভাল, ময়লা ভাল ফরসা ভাল,
পোনাও ভাল কোশ্ম' ভাল, মাহপটলের দোল'মা ভাল,
চাল কুম্ড়োয় চাল'তা ভাল, খিড়ের টকে পল'তা ভাল,
কাঁচাও ভাল পাকাও ভাল, সোজাও ভাল বাঁকাও ভাল,
কাঁসিও ভাল চাকও ভাল, টিকিও ভাল টাকও ভাল,
খেলাও ভাল পড়াও ভাল, মিঠেও ভাল কড়াও ভাল,
কালও ভাল আজও ভাল, ফাঁকিও ভাল কাজও ভাল,
লিপিও ভাল ছাতিও ভাল, হুমিও ভাল লাখিও ভাল,
ঠেলার গাড়ী ঠেল'তে ভাল, খাস্তা লুচি বেল'তে ভাল,
গিট্'কিরি গান শুন'তে ভাল, শিমূল তুলো ধুন'তে ভাল,
ঠাণ্ডা জলে নাইতে ভাল, কিন্তু সবার চাইতে ভাল,

—পাঁউকটি আর খোলা ওড় ।

প্রসঙ্গ

‘সন্দেশ’ পত্রিকায় প্রকাশিত বিভিন্ন কবিতা, কবিতার নাম এবং ছবি ‘আবোলতাবোল’ প্রস্তুত করার আগে সুকুমার “আবশ্যকমত সংশোধন ও পরিবর্তন...এবং নানা স্থলে নতুন মালমশলা যোগ” করেছিলেন। শুধু আবোলতাবোল পর্যায়ের কবিতা নয়, আমরা দেখেছি আরো কিছু কবিতা ও গল্প ‘সন্দেশ’-এর একটা বাঁধানো ফাইলে কালির কলমে সহজে কাটাকাটি করে সংশোধন করেছিলেন সুকুমার। জীবনের শেষ এক দেড় বছরের মধ্যে এগুলো করা। এই সময়ের অন্যান্য লেখা ‘হা য় ব র ল’, ‘হেশোরাম হ’শিয়ানের ডায়েরী’, ‘ভাল রে ভাল’, শেষ-‘আবোলতাবোল’ প্রভৃতি লেখায় গভীর অন্তর্ভুক্তিসম্পন্ন যে সুকুমারকে পাওয়া যায়, মনে রাখতে হবে সেই পরিণত শিল্পীর কলম-তুলিতে সংশোধিত ও পরিবর্তিত হয়েছিল মাত্র কয়েক বছর আগের লেখাগুলো। এবং মৃত্যুর মাত্র তিন মাস আগে লেখা কবিতাটিতে যে দুটি মাত্র শব্দ পরিবর্তন করেছিলেন সেটা বিশেষ ভাবেই গুরুত্বপূর্ণ। ছন্দ কিংবা কবিতাকে ‘শুদ্ধ’ করার উদ্দেশ্যে নয়, কবিতায় বলার কথাটিকে অনিদিষ্ট করে দেওয়ার জন্যে। ‘সন্দেশ’-এর উল্লিখিত ফাইলটা থেকে সংশোধিত ‘ষিচুড়ি’ কবিতার ফ্যাক্সিমিলি, ‘সন্দেশ’-এ প্রকাশিত ছবি ছাড়াও আবোলতাবোল পর্যায়ভুক্ত কয়েকটি কবিতার ‘সন্দেশ’-এ প্রকাশিত পাঠ এখানে অবিকৃত ভাবে প্রকাশ করা হ’ল। কেবল কয়েকটি ছাপার ভুল শুদ্ধ করা হ’ল। ‘গানের ওঁ’র ছবিটি রঙিন ছিল। ‘আবোলতাবোল’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে ছবিটি তিন রঙেই ছাপা হয়েছিল। পরবর্তীকালে ‘সিগনেট’ সংস্করণে এটিকে বাদ দেও’ হয় এবং বর্তমানের অন্যান্য প্রকাশকরা সেই ধারা বহন ক’রে চলেছেন। ‘গোঁফচুরি’র ‘সন্দেশ’-এ প্রকাশিত ছবিটি বিভিন্ন লেখকের কাছে বিশেষ অর্থবহ মনে হওয়ায় প্রকাশিত হ’ল। ‘দুঃখের কথা’ ও ‘হলোর গান’-এর ছবি অপরিবর্তিত থাকায় প্রকাশ করা হ’ল না। ‘সন্দেশ’-এ সুকুমার অঙ্কিত প্রচ্ছদচিত্র ও ফ্যাক্সিমিলি সত্যজিৎ রায়ের সৌজন্যে এবং অন্যান্য ছবিগুলি বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ-এর সৌজন্যে প্রাপ্ত।

PREY FOR ME

(Sukumar Ray's '*Bhoy Peyo Na*')

Translated by Satyajit Ray

Don't be scared, my little man—
Think I'm going to bite you ?
Silly notion ! Don't you know
I have no strength to fight you ?

My heart is full of kindness
With no anger underneath,
And all the biting that I do
Is seldom with my teeth.

I know the horns upon my head
Must seem a trifle shocking,
But butting pains my head, and so
They're seldom used for knocking.

Come into my lair, little man
And live with me a while
I'll treat you as a dear friend
And put you up in style.

prey for me



The club I'm holding in my hand—
Now, does that cause you panic ?
It's light as feather, take my word,
It only looks titanic.

Well, well—I see you're not convinced
By all that I have said,
It's time I grabbed you by your legs
And knocked you on the head.

My wife and dozen kids and I
Believe it's downright silly
To let escape a stupid man
Who's scared, willy-nilly.

1 ABRACADABRA

(Sukumar Ray's *Ho Jo Bo Ro Lo*)

Translated by Arany Banerjee

It was sizzling hot ! Thought it would be nice and cool out here under this tree, but even here I've been sweating like nobody's business. I thought I'd wipe my face. But just as I was about to pick up my handkerchief, it said : 'Miaow !'

Good Heavens ! It wasn't my hanky any more but a plump red cat. It looked me straight in the eye, twitching its whiskers.

'Hullo !' I said, 'Weren't you my hanky a moment ago ? And now you seem to have turned into a cat. Strange !'

'What's so strange about it, pray ?' demanded the cat. 'What was a smooth, white egg a moment ago suddenly turns into a lovely quaking duckling. Nothing to it. It is happening all the time.'



Quite, I thought and said, 'Well, what do I call you now, Pussy or Hanky ?'

'Either will do. Or you can even call me Zero if you wish.'

'Zero ? How d'you mean ?'

The cat grinned from ear to ear. Then said mischievously, 'But don't you know ? Really.' That made me feel rather put out. I supposed it was silly of me not to have got that part about the Zero. So I quickly said : 'Oh yes, of course.'

'It's quite simple, actually,' the cat continued, 'Z as in Zero, A as in Cat, N for Hanky and Y for You What does that make ? Zany. Right ?'

That was Zany, of course, but not quite right. But lest he should give me that mocking grin again, I said, 'Of course, of course.'

He stared at me for a while and said, 'If you think it's so hot out here, why don't you go to Tibet ?'

'Easier said than done.'

'What's stopping you ?'

'How d'you suppose I'd get there ?'

'Quite easy,' he replied with a broad smile, 'Calcutta, Diamond Harbour, Ranaghat, Tibet It's a straight road. Takes you about an hour and a quarter to get there.'

'Think you could make yourself a bit more clear ?'

He put on a very serious face and replied, 'That's asking a bit too much. But had my Cousin Treeman been here, he could have helped you'.

I asked where his cousin lived and he answered : 'Wherever can Cousin Treeman live but on a tree ?'

'How can I find him ?'

The cat shook his head decisively and said, 'You can't.'

'Why ?'

'You see it's this way. Say you went to Uluberia to see him, he would then be at Motihari. Suppose you went to Motihari, he'd probably be at Ramkissenpur. If you went to Ramkissenpur, chances are that he'd be at Kassimbazar at the time. You just cannot get hold of him.'

'Don't you ever go to see your cousin, then ?'

'Of course I do !' he retorted.

'But how ?'

'It takes some doing. First I must find out by arithmetic where he will *not* be. Then I have to work out the places where he *might* be. Then I've got to make sure where he *would* be when I got to some of these places. Then...'

'What sort of arithmetic is that ?', I put in.

'Oh, very hard', he said. 'Want to see ?' He tried to look important and drew a line on the ground with a stick, saying : 'Suppose this is Cousin Treeman.' He drew another line, cocked his head and said, 'Let this be you.'

After this, he went on drawing line after line, rushing about all over the place and from time to time saying : 'Let this be Zero', 'Let this be Tibet', 'Let this be my cousin's tree-trunk,' 'Let this be Cousin Treeman's wife, in the kitchen,' 'Let that be a hole in the tree-trunk' and so on, until I cut in : 'What rot you talk. You make me sick !'

The cat's voice became more friendly.

'All right', he said, 'I'll make it easier for you. Close your eyes and add up in your mind what I say'.

I shut my eyes but the cat said nothing. I waited and waited. Still nothing happened. I smelt a fish, so I opened my eyes to see the cat climbing up a stile with its tail erect and with that mocking laugh of his ringing all the time. When he got to the top of the stile, he gave me a last dirty look and disappeared.

Just then, a thick, cracked voice said from somewhere : 'How much is twice seven ?'

I looked to the right and I looked to the left and I was looking behind me when the voice said : 'Hey you ! Can't you hear me ?' The voice was coming from above. A raven was sitting on the tree with its neck arched. He was writing something on a slate. He threw me a quick glance and said : 'How much is twice seven ?'



'Seven twos are fourteen', I replied.

The raven swayed from side to side, shook his head and cried : 'Wrong. Wrong again ! Failed !'

'Of course not. Seven ones are seven, seven twos are fourteen, three sevens are twenty-one', I said.

He said nothing and went on sucking his pencil and thinking hard. Then he said : 'Seven twos are fourteen. Put down four and carry the pencil.' 'Carry what ?' 'The pencil. Carry it in your hand.'

'But I just said seven twos are fourteen and you told me I was wrong !'

'You did. But it was not quite fourteen at the time. It was then only thirteen rupees, fourteen annas and three pias. And had I not put it down pat just on the tick of time, it would have been fourteen rupees, one anna and three pias.'

'Never heard such rot in my life', I said. 'If seven twos are fourteen, what difference does it make whether it's an hour early or three months late ?'

The raven looked surprised. 'But', he said, 'Doesn't time have any value in your country ?'

'How do you mean ?' I said, 'The value of time ?'

'Stay here for a few days and you will understand. Time is in great demand here these days. Not a jot to spare. There's even black-marketing going on in it. And you ! Here I'd been working at it so hard for the last few days (not that I'd always been honest, though) and saved up some very precious time, and look what you've done ! Wasted nearly half of it through your stupid jabbering.' He got back to his slate. I started feeling guilty and sat leaning against the tree.

There was a hole in its trunk that I had not noticed until now. Suddenly something slipped out of it and rolled on to the ground. I couldn't believe my eyes, but there it was ! An old man, about a cubit and a half tall, and sporting a green beard that reached down to his toes. His bald pate was smooth as a billiard-ball and someone had scribbled some-

thing on it in coloured chalk. In his left hand he had a hookah that had no tobacco, not even a bowl.



The chap took a couple of puffs at his hookah and blurted out : 'Ready ? My accounts ready ?'

The raven looked around him nervously and sheepishly said : 'Almost.'

'What d'you mean, almost ! Nineteen days gone by and not done yet ?' The raven gave the old man a superior look and said : 'How many did you say ?'

'Nineteen.'

'Going, going—going for twenty.'

'Twenty-one !'

'Twenty-two !'

'Twenty-three !'

'Twenty-three and a half !'

They went on as if they were bidding at an auction.

All of a sudden, the raven looked at me and said : 'You there ! Aren't you bidding ?'

I had no idea about what I should bid for. I said as much.

The old man now noticed me for the first time. He spun round on his heels and stood there staring at me.

He then put his hookah to his eye, as if it were a telescope, and peered at me through it. After this, he took out a few bits of coloured glass from his pocket and looked at me through each one of them in turn. At last he brought out a tailor's measuring tape and started measuring me.

He shouted : 'Height, twenty-six inches. Sleeves, twenty-six inches. Wrist, twenty-six inches. Neck, twenty-six inches. Chest, twenty-six inches—'

'Neck and chest both twenty-six ? Nonsense', I protested. 'What d'you take me to be ? A hog ?'

Calmly the old man said : 'Don't you believe me ? Take a look for yourself'

I took the tape from his hand. The other numbers were all worn out through use. All that remained was 26.

I was still looking at the tape when the old man asked : 'How much do you weigh ?'

I told him I didn't know. He felt my arm with his thumb and forefinger, and came out with : 'Two and a half pounds.'

'But that's impossible !' I protested, 'Little Potla is a year and a half younger than me and even he is twelve pounds.'

The raven barged in : 'The weights and measures must be different in your part of the world.'

The old man ordered the raven : 'Well then, write this down. Weight—two and a half pounds, age—thirty-seven years.'

'Thirty-seven ! But I'm only eight years and three months old.'

'Going up or coming down ?'

'Whatever d'you mean ?'

'I mean, is your age getting more or getting less ?'

'Whoever heard of age getting less ?'

'Doesn't it just ! What tough luck it would be if it didn't ! One would have grown older and older and older. Got be sixty, seventy, eighty. Doddering ! That way, one could even pop off one day, you know.'

'Of course you'd be old at eighty,' I said, 'It is natural, isn't it ?'

'Aren't you clever !' barked the old man, 'But why should you let your age touch eighty at all ? Why not put it in reverse gear at forty. That way, you'd again be thirty nine, thirty-eight, thirty-seven and so on until you are ten. After that you could let yourself grow older again. My age, for example, has been on the rise so many times and on the fall as many. Now I'm thirteen'

I couldn't help bursting out laughing. But the raven scolded : 'Less noise out there. Give me a chance to finish my accounts.'

The old man walked briskly up to me and whispered : 'I'll tell you a story. A lovely story. Just let me get the plot right first.' And he closed his eyes and started to think. Suddenly he blurted out—

'And the chancellor swallowed the princess' ball of thread. So no one knew where it was. The ogre, on the other hand kept shouting "Fee, fi, fo, fum" and rolled out of his bed on to the ground. The drums thundered out and the trumpets blundered out and there was a deafening racket. Sailors and soldiers and officers and guards were all out on the streets, bellowing out orders. Everybody was shouting at everybody else. In the midst of all this, the king cried out : "If this really be the magic steed, then where is its tail ?" And the whole court, with the doctor and the proctor and the client and the pliant, shouted : "True enough, where's the tail ?" And they all

looked pretty silly because no one could find an answer to this wise question. So they slipped quietly out'

The raven cut in : 'Do you have a copy of the notice ?'

'What notice ?' I asked. He brought out a whole sheaf of printed sheets and handed one to me. It ran like this :

"Glory be to the Protector of All Ravens"

"Raven Jetblack Esquire
41 Arboreal Park
Ravensville.

"We deal in all sorts of accounts—thrifty and extravagant, wholesale and retail. Our methods are strictly scientific and our costs, Rs 1/5/- per inch. (Children half price.) Send us important details about yourself like the size of your shoes, the colour of your skin, whether you have an earache, and whether you are dead or alive. As soon as you do this, you will get a copy of our catalogue by return of post.

YOU HAVE BEEN WARNED !

We have a long ravelineage. Ours is an ancient family We have of late noticed that a number of common crows and jackdaws rooks and crooks are trying to pass off as ravens. We hereby warn all concerned that they should not be taken in by their advertising gimmicks. Their only interest in life is to make money. So don't let them hoodwink you."

The raven stopped and said : 'How d'you like it ?'

I hesitated : 'I couldn't get the point.'

'Naturally, it's meant only for classy people. I remember we had a customer once, a chap with a bald head—'

'Shut up, Jetblack !' barked the old man, 'If you say bald again, I'll smash your slate

with this hookah. Clear ?'

The raven looked puzzled, but only for a moment. Then he said : 'Sorry. I didn't mean to hurt you. What I really wanted to say was—a bowled head. A head bowled over by too much tapping on it.'

But that didn't seem to be good enough for bald-pate, because he went on grumbling and muttering to himself.

So the raven asked : 'Would you like to go through the accounts ?'

The old man's face brightened up. 'Are they ready ? Let me have a look, then.'

'Here you are !' said the raven, and gave him a crack on the head with his slate.

Bald-pate plonked himself on the ground and, pouting his lips like a little boy, started throwing his arms and legs about, crying : 'Oh Mamma, help ! Oh auntie, help ! Oh brother Shibu, help !'

The raven was taken aback. 'Poor dear,' he consoled, 'are you hurt ? Upset by my fortitude ?'

The old man jumped up. 'Did you say forty-two ? Here goes, then. Forty-three, forty-four.'

The raven caught up the spirit with 'Forty-five !' Old man : 'Forty-six !'

Lest they started bidding again, I quickly pointed out that the accounts had not yet been checked. 'But of course !' hollered the old man, 'the accounts. Let me go through them.'

The raven handed him the slate. I took a peep at it and found, written in tiny letters :

'Whereas we are hereby informed of the warranty of Ravensville that it has been decided on this day at the Office of the Collector of Rents that, whether the

documents and papers pertain to buildings or damage suits, or whether they do not, the heirs and assignees, the executors and administrators will be passed down from hand to hand and hence therefore will be provisionally leased out on a permanent basis at a fixed rate of interest.

And whereas it has been decided, in truth or in falsehood, in a civil district court or by the accused committed to sessions, that the plaintiffs, witnesses and all concerned, come to a compromise, by initiating a prosecution, or substituting an execution, this should be by decree or by auction, the latter being permissible either in the form of quo vadis or homo sapiens. The proclamation of sale for all forms of work as mentioned above is—

The old man burst in impatiently : 'What does all this gibberish mean ?'

The raven was serious. 'But you've got to have all that,' he said, 'It's called the preamble. The law says you've got to have it.'

'But where's the real stuff ?' asked the old man.

'It's coming,' the raven replied and, turning to me, said : 'I say, read out the last part, will you ?'

I read out : 'Seven twos are fourteen. Age twenty-six inches. Debit thirty-seven years. Credit two-and-a-half pounds.'

The raven then assumed an official tone : 'Hence it is quite obvious that this is neither LCM nor GCM. So it has to be a sum either in fractions or in the rule of three. My calculations have brought me to the conclusion that since the half-pound is in fractions, the rest must be in the rule of three. Now tell me how you'd like your accounts presented, in fractions or in the rule of three.'

'Just a minute,' the old man said, 'let me consult my partner.' He bent down, put his mouth to the hole in the tree-trunk as if it were a speaking-tube, and shouted : 'Hey Budho ! I say, Budho !'

Out of the hole came the answer in a funny rumbling voice : 'Whaddy want ?'

'Come up and listen to what Jetblack has to say.'

'Whatsee say ?'

'Wants to know whether we'd like to have the accounts in the rule of three or in fractions.'

Now the voice became quite rough : 'Who did he say was factious, you or me ?'

'Not factious, fractions. Are the accounts to be in fractions or the rule of three ?'

Short silence. Then : 'The rule of three.'

The old man kept running his fingers through his beard as if he was in deep thought. At last he shook his head and said : 'What brains ! The rule of three indeed ! Why, what's wrong with fractions ? I say, Jetblack, I think you'd better give it to me in fractions.'

Said the raven : 'In that case, take the whole number two from $2\frac{1}{2}$ lb. and what remains ? Half a pound. That is the amount of accounts I owe you. The price of this $\frac{1}{2}$ lb is Rs 2/14/- if undiluted and Re—/1/6 if toned down with water'

'When I was crying,' said the old man, 'three tear-drops fell in. That means, it was toned down. So here's your Re—/1/6'

He counted out the money and Jetblack was so happy that he started dancing, keeping time with the slate and pencil, and singing : 'Out he came and bawled : Tara-rum, tara-rum, tara-ra' !

The old man was furious. 'Did you say bald again ? Now this is the last straw. I'll teach you a lesson. Say Budho, hurry up and

come out. Jetblack is calling us names again.' And before you could say 'sneeze', out rolled something from the hole again. It was another old man, who looked so much like the first that they could have been twins. Only, this second one was panting under the weight of a huge packet that he carried on his back. And the other one, instead of helping him out, jumped on his back and started hammering him with his hookah and shouting : 'Up, you scoundrel, get up !'

The raven winked at me and whispered : 'Get what's going on here ? This chap here is Udho and the other fellow, Budho. They always seem to get mixed up over their own names and fight over that packet '

Hardly had the words left his lips when Budho got up, gnashed his teeth and said : 'Udho, you stupid ass, mind your manners !' And Udho rolled up his sleeves and threatened : 'Budho, you idiot, you'd better watch your step.'

And Jetblack the rascal, egged them on with : 'Carry on, gentlemen, fight it out, fight it out !'

Udho and Budho stopped fighting as suddenly as they had begun. Udho lay on his back, gasping for breath, while Budho kicked the air and stroked his bald pate.

There were tears in Budho's eyes as he wailed : 'Udho, dear little brother, I hope they haven't hurt you !'

And Udho whined : 'My poor Budho, have they been bullying you ?'

Then they got up and fell on each other's neck and walked back to their hole in the tree-trunk, holding hands like children.

Just as I was thinking of slipping quietly away, I heard the sound of laughter from a bush behind me. I peered into it and saw

something that seemed to be a cross between a man and an owl and a spook and an ape. In fact, it looked like nothing on God's earth. It was choking with laughter and saying : 'Oh, that's too much. I'll die laughing. I'll split my sides laughing !'



He walked out of the bush and seemed to be relieved when he saw me. He took deep breath and exclaimed : 'What a stroke of good luck you came along, or this laughter would surely have been the death of me.'

'But what's so funny ?' I asked.

'I'll tell you what. Can you imagine what would have happened if the earth were flat ? All the water would have spilt over dry land and the whole place would have been slushy and slimy and everybody would have slipped and fallen and then—oh, ho ho, ha ha ha !'

'But is that all the reason for your crazy fits of laughter ?'

'No, not just that. Suppose there was a man coming your way carrying an ice-cream cone in one hand and a mud-cake in the other. And suppose he wanted to take a bite at the ice-cream cone and swallowed the mud-cake instead. Oh, ho ho, ha ha ha !'

'But why d'you imagine such impossible things if it only makes you suffer ?' I asked.

He replied : 'Not impossible, really, because he could have had pet lizards, you know. And suppose he fed his pets and washed them every day, and every day he'd hang them out to dry, and suppose one fine morning there came

along a billy-goat and gobbled up all the lizards and—oh, ho ho, ha ha ha !

It was getting a bit too thick. 'What's your name ?' I demanded.

'They call me Hiji-bij-bij. And my father's name is Hiji-bij-bij too. And so is my uncle's name Hiji-bij-bij and my—'

'You mean your whole family is called Hiji-bij-bij ?'

'No, not really. My uncle is called Tockai. And so is my father-in-law called Tockai and—'

'Sure you're not fibbing ?'

'Oh sorry', he said, 'Actually, my father-in-law's name is Doughnut.'

I told him I didn't believe a word of what he was saying when suddenly a billy-goat stepped out of the bush. He was wearing a goatee and some sort of a certificate was dangling from his neck. He asked : 'Were you talking about me ?'



I was just about to say : 'Why should we ?' when he rattled off in bookish language : 'For all your vehement remonstrances and protestations, I insist that there are a great many things that we goats do not consider edible. Allow me, therefore, to declaim on

the subject of the range of things that we feel are comestibles. That is, what we do eat and what we don't.'

He stepped forward and started to make a speech—'Dear children and beloved Hiji-bij-bij. As you can all see by this certificate hanging from my neck, my name is Pundit Horner, B. A., Gastronomist. The significance of my name is obvious. I have a pair of lovely horns. I am a bleating expert and can say bah beautifully. Hence my B. A. degree. The reason why I have been awarded the title of gastronomist is that it is on record that I have made many very thorough experiments on what can be eaten and what cannot. For your information and appropriate action, we goats do not eat everything. Now take what this nitwit said a moment ago about goats eating lizards. That is an absolutely cooked-up (but not edible) story. I have tasted many lizards and found them completely unsuited to our taste. There are of course things that we eat which other creatures would not touch—paper bags, for example, or coir or a nice, juicy magazine. But that does not mean that we ever go in for a hard-cover book. Off and on, we don't mind nibbling tid-bits like a blanket or a feather quilt. But we never let ourselves get addicted to them. And those who say we eat bedsteads or tables are confirmed prevaricators. They lie. They malign us. True, at times we don't mind munching things like pencils, erasers, cork stoppers, old shoes or canvas bags, but that's just for the heck of it. We never make a meal of such things. My grandfather once polished off nearly half of an army officer's tent: But even he never touched knives or scissors or glass bottles. Some of us like soap, but they confine themselves only to the cheap and low-

'grade varieties. In fact, my little brother once swallowed an entire cake of it.' And he gazed at the sky, tears rolling down his cheeks, and crying : 'Bah-bah-bah !' I gathered the soap hadn't quite agreed with the little brother.

Hiji-bij-bij was all this time sleeping like a log. Pundit Horner's wailing woke him and he jumped up and started coughing like mad. This time I thought the fool would die not laughing but coughing. But he got over it and began to laugh like mad again.

I scolded him : 'What's it this time ?'

He rattled off : 'And once upon a time, there was a man who snored terribly loud and so no one could stand him and one day, there was a thunder-storm and lightning struck his house and everybody rushed out and started giving him a thrashing and—oh, he ho, ha ha ha !'



I'd had enough of all this nonsense and thought I'd go home when I saw a chap wearing a long black coat, white pyjamas and an oily smile. He was staring at me. When our eyes met, he gushed : 'Oh please don't ask me to sing. Please don't, I'm not in form today.'

'But what a nuisance !' I said 'Who is asking you ?'

The thick-skin ! Instead of going away at once, he whined : "Don't be offended, my dearest friend. All right, if you insist, I'll give you a few lines. Just for your sake.'

And before anybody could say a word, Pundit Horner came out with : 'Good, let there be music, let there be music' The fellow took a huge roll from his pocket and started humming softly. Suddenly, he sang out in a loud, shrill voice :

'The song is red, its tune is blue,
Sniff and you will smell a snigger.'

He sang this line once, he sang it twice, five times, ten times, until I had to stop him with : 'What a bore ! Are these the only lines your song has ?'

'Oh no !' he replied. 'There are lots more. But they are from different numbers Take this, for example :

Go straight along the zig-zag route,

Where whitened walls are washed with soot,
But my favourite number now is that one about
the fresh potatoes from Naini Tal. Has to be
sung *sotto voce*. I'm not up to it any more.
Now, I find this one great fun :

Peacocks rock their locks and talk

to the sky,

Crocks are stopped with caulks of cork.

But why ?

Narrow songs can burrow through your

marrow,

Crooked light can harrow you tomorrow.

Today, let greying day still play the fool

And stacks of songs in black hot sacks

get cool !'

'You call that a song !' I shouted, 'Makes no head or tail.'

Hiji-bij-bij defended him meekly : 'Well,

it *is* a bit hard, I suppose.'

'Nonsense !' shouted Horner, 'It was only that part about the crocks that was a bit hard. But the caulks of cork were quite tender.'

Our songster's voice sounded hurt. 'If you want simpler songs,' he said, 'all you have to do is to say so, instead of being so nasty about it. Here, how d'you like this one :

The bat said to the porcupine :

"Tonight we'll have a swell timine—"

I interrupted : 'You mean swell time.' 'No, I mean timine.' 'But there's no such word as timine !' 'Why not', said the singer. 'If you can say fine, pine, porcupine, then why not timine ?' Horner came out with : 'We'll see about that later. Now get on with the song'. So the song continued :

The bat said to the porcupine,

'Tonight we'll have a swell timine.

Tonight they'll all be here. From bat

To owl. Pray for the poor old rat.

The frogs and tadpoles will, in fright

Shake and quake and take to flight.

Teeth a-chatter, moles will run.

Ha ha, will that not be fun !'

I wished he'd stop but didn't have the heart to tell him to. So the song continued :

'But in the bush', said Porcupine,

'There sleeps my wife in peace divine.

And look you, Owl and Mrs Owl,

If by chance your vulgar howl

Annoys her, then by God, you will

Feel the point of my sharp quill.'

Said the bat : 'The Owls, my friend,
Care just two hoots, so don't contend.

Sleeping on such a sooty night ?

She must be mad. Or is she tight ?

That fussy hussy's a bumptious bully

And you are getting to be woolly.'

There was a wild uproar behind me. I turned

and looked. Quite a crowd had gathered there. Right in the middle of it was a porcupine screeching away at the top of his voice. A turbaned crocodile was patting him gently on the back with a big fat book and whispering : 'Calm down, calm down. I'll see to it that everything's put right.' A liveried toad appeared from somewhere, brandished a baton and proclaimed : 'This is a defamation suit.' A dignified owl then walked in, dressed in a black gown. He sat down on a big boulder right in front of me and promptly started dozing. An anxious-looking mole scurried in and started fanning the owl with a shoddy, dirty fan.

Presently the owl blinked, opened his eyes and skimmed the scene with his dull, leaden eyes. 'What's the complaint ?' He asked, and promptly closed his eyes again.

The crocodile wore a sad look on his face, scratched his eyes with a claw and managed to coax out a couple of tear-drops. He then started in a husky voice : 'M'lord this is a defamation suit. Hence, our duty is to define fame. I shall do so. If you want fame, you've got to be famished.'

The porcupine was about to say something but the crocodile stopped him with a bang on his head with his big fat book. He then asked him : 'Do you have all the papers ? Do you have any witnesses ?' The porcupine said : 'Of course I do'. Then, pointing to the songster shouted : 'He has them all'. The crocodile rudely snatched a sheaf of papers from the songster's hand and started reading :

'Two 'pon one I'd like to try

So on my cosy cot I lie.

But when I put my luggage by

Near rose or jasmine or cacti,

What'll you have ? A nice fish fry ?

Cemented floors will amplify
The sound of grey on khaki dye.

But tell me, why on earth d'you cry ?
'No no,' interrupted the porcupine, 'not that one.'

'No ? just a minute then', and the crocodile started reading again :

'Mrs Spook is such a sight
Up on the tree in bright moonlight !
She likes to dine off babies' bones
Munching them with all her might.
If Mrs Ghost you want to see,
Look up at another tree.
Her ear-rings will be glaring bright
And she will say : "You wanting me ?"
The headless witch with flowing hair
Will soon entice you to her lair.
Your soft and tasty flesh will be
A treat to her that's, oh, so rare !'

The porcupine flared up with : 'No, you blockhead !' The crocodile apologised : 'Which one, then ? This ?—

Wrinkled sheets and crumpled clothes,
Scrambled curds and bramble pickles ;
That is all that Bhombal has.

'No ? How about this, then ?—

Black and eerie moonlight night
I sit alone and bolt upright,
I'm famished, longing for a bite.

'Something about your wife ? Why didn't you say so all this time ? Now I can't go wrong. Here you are :

You know our poor Ram Bhajan's wife ?
She's quite a vixen, on my life !
When she scrubs her dishes here
She drums upon her silverware.
And when she gets down to her washing,
Gives her clothes a darn good thrashing.

'You mean it's not even this ? Then how about ;

There's a cold in your chest
And a hole in your lung—'

The porcupine's voice gurgled out through a flood of tears : 'Oh poor me ! All my money gone down the drain. What a useless advocate ! Doesn't even know where to look for the papers.'

The songster was all this time sitting quietly in a corner. Now he sheepishly said : 'Which one is it that you want ? The one about the bat and the porcupine ?'

The porcupine got excited : 'Yes, Yes ! that's the one I mean'

The fox jumped up : 'Did he say bat, M'lord ? The bat has to be summoned as witness, then.'

The toad's neck swelled out and he yelled out : 'Ba-a-at prese-e-ent !'

They looked all over the place but the bat was nowhere to be seen. 'He isn't here, M'lord', said the fox, 'and so, if it please Your Lordship, let there be a death sentence for the whole bang lot.'

The crocodile intervened : 'Certainly not, M'lord. Shall we appeal ?'

The owl still had his eyes shut but he ordered : 'Proceed with the appeal. Get all the witnesses ready.'

The crocodile looked cautiously about him and asked Hiji bij-bij whether he would like to appear on the witness stand. 'You'll get paid for it', he whispered into his ear, 'four annas.' Hiji-bij-bij jumped up at the very mention of money and started guffawing again.

'What are you laughing at ? Demanded the fox

Hiji-bij-bij reeled off : 'And I knew a chap who had been briefed to bear false witness. To say : "The book has a green jacket and is

marked with a blue pencil and it is dog-eared and it has a red stain on the spine." But during cross-examination, he said : "He wears a green jacket and his dog has blue marks on its ears and his spine is stained with red ink"—oh, ho ho, ha ha ha.'

The fox asked him whether he knew the porcupine, to which he replied : 'Of course I do. I know the porcupine and I know the crocodile and I know the whole bang lot of them. The porcupine lives in a hole in the ground and has long quills covering his body. The crocodile's body is covered with square marks. He eats goats and things.'

Horner burst into hysterical tears and said: 'Half of an uncle of mine was once swallowed by a crocodile, the other half died.'

I said : 'Good riddance ! Now, will you shut up ?'

The fox asked him whether he knew anything about the case and Hiji-bij-bij replied : 'Don't I just ! I know all about it To start with, there is a plaintiff and he has an advocate. Then there is an accused and he has an advocate too. Then there are ten witnesses on either side, but only one judge. The judge's job is to sit and doze.'

The owl shook himself straight. 'Of course not. I am not a-dozing. I'm keeping my eyes closed because I have eye trouble'

'I've seen other judges too, and they all seem to have eye trouble.' And he exploded into another fit of laughter.

'Now now, what's wrong this time?' asked the fox.

Hiji-bij-bij began : 'There was one balmy chap I knew who had a passion for naming things. He called his shoes 'Impetuosity' and his umbrella, 'Presence of Mind' and his jug, 'All best wishes'. But as soon as he gave



the name of 'Distracted Perplexity' to his house, there was a violent earthquake and the house toppled down and—oh, ho, ho, ha, ha, ha !'

The fox's voice was serious : 'Hmm... really ? What's your name ?'

'At the moment, Hiji-bij-bij.'

'What d'you mean, at the moment ?'

'You see, in the mornings, it's P. Coconut and—'. 'What does the 'P' stand for ?' 'Mister Potato Coconut and in the evenings, I'm called Ramtaru'

'Where do you reside ?'

'I can't recite too well. Not as well as Srinivas that is. And he's gone home.'

Udho and Budho shouted out together : 'Then he must have kicked the bucket.' 'They all do when they go home', said Udho.

'Too much noise out there !' shouted the fox.

And Budho said to Udho, 'I'll give you a hammering if people start talking again.' And Udho retorted, 'I'll thrash you within an inch of your life if these chaps start making a row.'

The fox pleaded : 'M'lord, these fellows are a bunch of crazy idiots. Their evidence is worth nothing at all.'

'Of course it is,' barked the crocodile lashing his tail, 'This particular witness was worth four annas in cash,' and he counted out four annas to Hiji-bij-bij.

A voice said from somewhere : 'Witness No. 1, petty cash expenses, four annas.' It was Raven Jetblack up on his branch. At his account again. The fox asked Hiji-bij-bij : 'Do you know anything about the case ?'

'I know a song about a certain fox.'

'Let the court hear it.'

Hiji bij-bij began :

'Come and save our egg-plants, for
The fox is gobbling them all up—'

The fox cut him short with : 'No no. That was another fox. That'll be all for the time being.'

Just as you would have thought it was all over, there was a rush for the witness-box. They all thought they'd get paid for standing there. But before anybody could get to it, down hopped Jetblack from his branch, settled himself comfortably in the witness stand and started rattling off : 'Glory be to the Lord of all Ravens. I, Raven Jetblack, of 41 Arboreal Park, Ravensville, deal in all sorts of accounts—thrifty and extravagant, wholesale and retail. My methods are—'

'Don't talk nonsense', cut in the fox, 'answer my questions. What is your name ?'

'What a bore ! That's exactly what I just told you. Raven Jetblack.'

'Address ?'

'But isn't that also what I said ? 41 Arboreal Park, Ravensville.'

'How far is it from here ?'

The raven thought for a while and said : 'I'm afraid that's a bit of a tricky question. It's four annas by the hour and two-and-a-half annas by the mile. There is a discount of

half an anna for cash payment. If you add up, it comes to ten annas and subtracting will leave you with three. Dividing will give you twenty-one pies and multiplying will amount to twenty-one rupees.'

'Don't try to fox me,' said the fox, 'is there a short-cut to your place ?'

'There it is, right in front of you. It's a straight road, as the crow flies.'

'Where does the road lead you ?'

'The road is not a leader.'

'Don't be insolent. Where does this road go ?'

'Doesn't go anywhere. Stays put. Just where it is. A road doesn't go grazing like a cow. Nor does it go to Darjeeling for a change of air.'

'This is my first warning. Don't get cheeky, just answer my questions. Do you have any idea what this case is all about ?'

'I should say so ! I've been working at its accounts right from the very beginning. So I have all the clues.'

'Here you are. Our primary duty is to define fame. Cash expenditure for witness, four annas. The skin behind his ears turned blue. Then there was a chap who used to call people names. He called the fox a thief and the owl, Pop-eye.'

This caused a terrible uproar and, in the confusion, the crocodile got hold of the toad and gobbled him up. When the mole saw this, he started squeaking at the top of his voice. The fox picked up an old umbrella and tried to shoo Jetblack away.

Presently, the owl proclaimed : 'Silence in Court. I shall now deliver judgment', and he turned to a rabbit who stood behind him with a penholder stuck behind his ear and ordered : 'Write this down : "Detestation

Suit No. 24. Plaintiff, porcupine. Accused—just a minute ! Where's the accused ?'

They all shouted : 'There isn't any. What a shame !'

Someone asked the songster to be the accused and, fool that he was, he agreed. He must have thought he'd get paid for it.

The owl delivered judgment : 'The accused is to hang by the neck for seven days and then serve a jail sentence of three months.'

This was very unjust, and I was about to protest, when Pundit Horner rushed up and

butted me. Then he bit me in the left ear. I saw stars. Everything went hazy.

Gradually, as the haze lifted, the goat's face turned into my uncle's. He was boxing my ear. 'So this is what you're doing out here, eh ?' he said. 'Snoring instead of reading your horn-book !'

But I had not been dreaming at all because, right in front of me, on the wall, there ~~was~~ a cat twitching its whiskers. And a goat bleated from somewhere, too. What better proof ~~did~~ uncle want ? But he just said : 'Shut up !'

সুকুমার রায়-বিষয়ক আলোচনাপঞ্জী

অজিত দত্ত

বাংলাসাহিত্যে হাস্যরস (অংশ)

অজিতকৃষ্ণ বসু

রসরস বা কৌতুক এবং সাহিত্য

('বাংলা সাহিত্যে রসবাস ও আজগুবি রচনা'-গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)

অমিরকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

সুকুমার রায়—'দেশ', ১.১০ (১১ ?), ১৪৭

কল্যাণী কালেকর

সুকুমার রায়—ভূমিকা, সুকুমার সমগ্র রচনাবলী (এশিয়া)

কামাকীপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়

সুকুমার রায় ও Monday club—'রংমশাল', সুকুমার রায়
সংখ্যা অগ্রহায়ণ ১৩৫৯

কাজিহাস নাগ

সুকুমার রায়—'রংমশাল', অগ্রহায়ণ, ১৩৫৯

কুমারেশ ঘোষ

বাংলা সাহিত্যে আজগুবি রচনা

('বাংলা সাহিত্যে রসবাস ও আজগুবি রচনা'-গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)

কৃষ্ণরূপ চক্রবর্তী

সুকুমার রায় : মনন ও শিল্প (অপ্রকাশিত গবেষণাপত্র)

কেদারনাথ চট্টোপাধ্যায়

সুকুমার রায়—'বৈতানিক', বৈশাখ ১৩৭২

কিতানোজিয়ারায়ণ ভট্টাচার্য

সুকুমার সম্রণে—'রামধনু', অগ্রহায়ণ ১৩৫৪

জীবনানন্দ দাশ

সিগনেট প্রেসকে লিখিত পত্র ৩০.১০.৪৬, জীবনানন্দ দাশের
পত্নাবলী, রবিবাসরীর, জনতা / নীলকন্ঠ ১৯৭৮

দিলীপ রায়

দুটি সুকুমার গ্রন্থ—'দৈনিক কবিতা' (সুকুমার সংকলন),
২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

দিলীপকুমার গুপ্ত

সুকুমার রায় (পুস্তিকা), সিগনেট প্রেস, ৩০.১০.১৯৪৩

(পুস্তিকায় লেখকের নাম ছিল না । শ্রীমতী নন্দিনী গুপ্তের
সৌজন্যে লেখকের নাম জানা গেল)

দীপংকর দাশগুপ্ত

সত্ত্বব অসত্ত্ববের কবি—'দৈনিক কবিতা', ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

দীপংকর সেন

সুকুমার রায়ের মূলগণচর্চা—রবিবাসরীর আনন্দবাজার,
১২ চৈত্র, ১৩৮৪

দেবাশিস বন্দ্যোপাধ্যায়

সুকুমার রায়ের প্রবন্ধ—'দৈনিক কবিতা', ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

দেবীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়

অসত্ত্ববের হৃদয়ে—'দৈনিক কবিতা', ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

নীলিমা দেবী

সুকুমার রায়ের হৃদি—'রংমশাল', অগ্রহায়ণ ১৩৫৯

অভিভাষণ—সিগনেট প্রেস, ৩০.১০.১৯৪৩

পবিত্র গঙ্গোপাধ্যায়

সুকুমার রায়—'মধবালী' ১৩৫৪ (?)

পরিমল গোস্বামী

সুকুমার রায় বিষয়ে মদীয় আবোলতাবোল—'দৈনিক কবিতা'
২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

পুণ্ডলিতা চক্রবর্তী

হেলেবেলার দিনগুলি (অংশ)

প্রেমেন্দ্র মিত্র

উল্টোপাট্টা ছড়া—'রংমশাল', অগ্রহায়ণ ১৩৫৯

ভূমিকা—সুকুমার সাহিত্য সমগ্র (১ম খণ্ড), নিরক্ষরতা

দুরীকরণ সমিতি ১৩৮২

বরেন গঙ্গোপাধ্যায়

ডাবের চাপে জমাট—'দৈনিক কবিতা', ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়

স্মৃতিতপন—'রংমশাল', অগ্রহায়ণ ১৩৫৯

বিমলাংশুপ্রকাশ রায়

সুকুমার রায়ের স্মৃতি—'দৈনিক কবিতা', ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

বুদ্ধদেব বসু

কবি সুকুমার—‘কল্মাশ’ চৈত্র ১৩৩২

বাংলা শিশুসাহিত্য (অংশ)

ভারতী সেন

অসম্ভবের ছন্দ—‘সমকালীন’, জ্যৈষ্ঠ ১৩৮২

মল্লীশ ঘটক (শ্রীমুখনাথ)

‘আবোলতাবোল’—কল্মাশ, চৈত্র ১৩৩২

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

ভূমিকা, ‘পাগলা দাণ্ড’, (এম্. সি সরকার) ;

ভাষণ, ২৬শে ভাদ্র ১৩৩০—‘শান্তিনিকেতন’ ২য় খণ্ড ১৩৪২,

পৃ. ৬৩২-৩৭

রাজলক্ষ্মী দেবী

বাঙালীর কবি, লেখক—‘দৈনিক কবিতা’, ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

লীলা মজুমদার

সুকুমার রায়—‘রংমশাল’, অগ্রহায়ণ ১৩৫৯

সুকুমার রায়—রচনাবলী ওয়

অন্য কোনোখানে (স্মৃতিচারণ)

শচীন ভৌমিক

সুকুমার রায়—(‘হাউসফুল’ গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)

শুভেন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়

সুকুমার রায় ও রাজশেখর বসু—‘পশ্চিমবঙ্গ’, রাজশেখর বসু

শতবার্ষিকী সংখ্যা

সঞ্জয় ভট্টাচার্য

শিশু সাহিত্য—‘পূর্বাপা’, অগ্রহায়ণ ১৩৫৪

সত্যজিৎ রায়

ভূমিকা, সুকুমার সমগ্র (আনন্দ) ;

রেডিও ভাষণ

সন্দীপন চট্টোপাধ্যায়

সন্দীপনের সুকুমার স্মৃতি—‘দৈনিক কবিতা’,

২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

সমীর মৈত্র

ভূমিকা, সুকুমার সমগ্র রচনাবলী (এশিয়া)

সীতা দেবী

পূণ্যস্মৃতি (অংশ)

সুধীরকুমার চৌধুরী

ভাতাবাবু—‘দৈনিক কবিতা’, ২৫শে বৈশাখ ১৩৮০

সুশোভন সরকার

রবীন্দ্রস্মৃতি (অংশ), ১৯৮২

সুবিমল রায়

সুকুমার রায় (‘শ্রেতসিঙ্ঘের কাহিনী ও অন্যান্য রচনা’ গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত)

সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়

রেডিও ভাষণ

হিরণকুমার সাহা

পরিচয় কুড়ি বছর (অংশ)

? (লেখকের নাম জানা যায় নি)

হাসির কবি সুকুমার রায়

—‘বর্তমান’, ১৩৫৪

পত্রীটি অসম্পূর্ণ, কারণ অনেকগুলি পত্রপত্রিকা ও বই সংগ্রহ করা গেল না।

ଦ୍ରବ୍ୟ ସଂଶୋଧନ

ପୃଷ୍ଠା	କଳାସ	ଲାଇନ	ଉଚ୍ଚ ପାଠ
୨	୨	୧	‘ଆମ’ ହବେନା
୧୬	୧	୧୬	‘ପ୍ରଥମ ଭାରତୀୟ’ ହବେନା
୫୫	୨	୧୫	ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଚକ୍ରି
୫୫	୧	୧୮	‘୧’ ହବେ ନା
୫୯	୨	୭	ସୂକ୍ଷ୍ମ
୬୧	୨	୨୫	ସଂଗୀତଚର୍ଚ୍ଚାର
୬୧	୨	୨୬	ଝୁଡ଼ିଆ
୬୨	୨	୨	“ନିଦେନ ପକ୍ଷେ”
୬୮	୧	୮	କଲେଜ ଷ୍ଟ୍ରୀଟ୍
୬୮	୧	୭୨	ଭାରତବର୍ଷୀୟ
୬୯	୧	୨୨	ଚିନ୍ତିତ
୭୦	୧	୭୭	‘ଆମ’ ହବେନା
୭୭	୧	୧୨	ମୂଲ୍ୟ
୭୭	୧	୨୨	ପ୍ରସଙ୍ଗେ
୧୦୫	୨	୨୮	ପବେ ର
୧୧୮	୧	୫୭	ସ୍ବତନ୍ତ୍ର
୧୨୨	୨	ସାବହେଡ଼ିଂ	‘ହିନ୍ଦୁ-ରାଜ୍’
୧୭୮	୧	୧	କର୍ମ ଶାଳି
୧୮୦	୧	୨	ଆକିଟେକ୍ଟ
୧୮୨	୨	୧୭	କିନ୍ତୁ
୧୮୯	୨	୧୮	ଉଦ୍ଭୂତ
୧୮୯	୨	୧୯	ଧର୍ମ, ଜୀନା

‘ଅସ୍ତୁତିପବ’-ଏର ଆଗାମୀ ସଂଖ୍ୟା ‘ମୁକ୍ତି ପ୍ରେମଚନ୍ଦ୍ର’
ସମ୍ପର୍କେ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ସଂଖ୍ୟା ହିସେବେ ବେରୁବେ ।

—সাহিত্য অকাদেমির বই পড়ুন—

অনাথান সুইকটের/গালিতারের জয়গবস্ত	১৫.০০
অনুবাদ মীনা মজুমদার	
কালিদাসের পাণ্ডিত্যের ওড়িয়া উপন্যাস জাতির মাসুখ	৬.০০
অনুবাদ সুখলতা রায়	
ধর্মেন্দ্র কোসাধীর ভগবান বুদ্ধ	১৫.০০
অনুবাদ চন্দ্রোদয় ভট্টাচার্য	
রুদ্ৰাবন দাস বিরচিত চৈতন্য ভাগবত	৪০.০০
শ্রীসুকুমার সেন সম্পাদিত	
হরিশচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের বঙ্গীয় শব্দকোষ দ্বিতীয় ভাগ	১০০.০০

সাহিত্য অকাদেমি

রবীন্দ্র স্টেডিয়াম কলিকাতা-২০

ফোন : ৪৬-১৩৯৯

যাঁর রচনা আমাদের চেতনার প্রোথিত করেছে চিরন্তন জিজ্ঞাসার চিহ্ন এবং যে চিন্তার সমাধানে আমাদের দাঁড়াতে হয় দেশ, কাল, সমাজ, ইতিহাস ও সম্ভবত সব থেকে বেশী নিজের মুখোমুখি। প্রগতি আন্দোলনের পুরোধা সেই ব্যক্তির সর্বোচ্চ কুমার দত্তের রচনা সংগ্রহ প্রকাশিত হতে চলেছে—

সত্যেন্দ্র কুমার দত্ত

রচনা সংগ্রহ :

৩ খণ্ডে সমাপ্য। সাধারণ গ্রাহক মূল্য ৭৫। প্রথমে ২০ দিয়ে গ্রাহক হতে হবে। বই সংগ্রহের সময়—১ম ও ২য় খণ্ডের মূল্য ২০, ২০ ও ৩য় খণ্ডের মূল্য ১৫ টাকা দিতে হবে।

এককালীন গ্রাহক মূল্য ৭০ টাকা। গ্রাহক হওয়ার শেষ দিন ১৫ই নভেম্বর, ১৯৮২।

গ্রাহক হওয়ার স্থান—প্রগতি প্রকাশনী

প্রবন্ধ : সত্যেন্দ্র

১৬, এ. সি. সরকার রোড

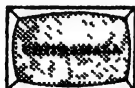
কলিকাতা-৭০০০৭৬



THOSE WHO HAVE MISSED
'WORLD SOCCER'
GET YOURSELF READY
TO WATCH 'ASIAD-82'
VISIT TODAY

CHITRAMALA

A DEPENDABLE AND RELIABLE SHOP OF HOUSEHOLD
ELECTRONICS AT BURRABAZAR. ALL THE FAMOUS
BRAND OF T.V., STEREO ARE AVAILABLE HERE. CUSTOMER'S
SATISFACTION IS ONLY OUR MOTTO PLEASE VISIT TODAY.



23, Ratan Sarker Garden Street, (1st floor)
Calcutta-700 070 in front of Kalakar
Street Post Office. Phone : 34-4420

Net 8232

শিশু সাহিত্য বিশ্ববরণ্য

উপেন্দ্রকিশোর সমগ্র রচনাবলী

১ম খণ্ড ৩৫, ২য় ৩০

সুকুমার রায় রচনাবলী

১ম খণ্ড ২৫, ২য় ৩৫

অবল ঠাকুরের ছোটদের সন্তার

৩০

মমোরজন ভট্টাচার্য ছোটদের সন্তার

৩০

হেমেন্দ্রকুমার রায় রচনাবলী

১ম ২৫, ২য় ৩০, ৩য় ২৫, ৪র্থ ২৫, ৫ম যন্ত্রহ

নীলা মজুমদার রচনাবলী

১ম ২৫, ২য় ২৫, ৩য় ২৫, ৪র্থ যন্ত্রহ

হাস অ্যাণ্ডারসন রচনাবলী

১ম ২৫, ২য় ২০

এডওয়ার্ড লিয়ার রচনাবলী

১২

লুইস ক্যারল রচনাবলী

১ম ২৫, ২য় ২৫

গ্রিম ভাইদের রচনাবলী

১ম ২৫, ২য় ২০, ৩য় ২০

অগ্রিম ছাড়া ভি. পি. পাঠানো হয় না

এশিয়া পাবলিশিং কোম্পানি

কলেজ স্ট্রিট মার্কেট, কলিকাতা-৭

‘সম্পর্ক’-এর বই

মহাশ্বেতা দেবী

বীরসা মুণ্ডা ৪.০০/৫.০০

অবনীভূষণ ঘোষ ও অন্যান্য

সাপ নিয়ে কিংবদন্ত ৫.০০/৬.০০

কথামিলে পাওনা যায়

—ছোটদের জন্য—

কনান ডয়েল / কুলদারজন রায়

অজ্ঞাত জগৎ ২৫.০০

জুল ভার্ন / কুলদারজন রায়

আশ্চর্য দ্বীপ ২০.০০

রমা ভট্টাচার্য/সিদ্ধার্থ ঘোষ

কু-কিক-কিক রেলগাড়ী ৬.০০

—প্রত্যেকের জন্য—

ফ্রান্সিসবাবিরোধী গল্প সংকলন

ঐতিবেদী সূর্যের রক্তাক্ত দিনগুলি ১৮.০০

শহিদের লেখা গদ্যরচনা সংকলন

বেঁচে থাকি বিজোহে ২৫.০০

ব্যাটেলিও ব্রেস্ট / নীহার ভট্টাচার্য

ডায়েরির গল্প ১২.০০

—সম্প্রতি প্রকাশিত—

অশান্ত আহত অপমানিত কলকাতার কথা

সিদ্ধার্থ ঘোষের গল্প সংকলন

কলকাতা নীলকণ্ঠ ১২.০০

—আসন্ন প্রকাশ—

নাগরিক থেকে সৈনিক হওয়ার নেপথ্য

কাহিনী নিয়ে চন্দন ঘোষের উপন্যাস

ভালপাতার সেপাই

অল্পপূর্ণা পুস্তক মন্দির

এ ১৮-এ কলেজ স্ট্রিট মার্কেট, কলি-৭০০০৭

**We are in good books of whom we deliver
the goods and it matters**

**Your larger operations require our larger
transportation net-work**

INDIAN ROADWAYS CORPORATION

**H.O 1 Sunyat Sen Street
Calcutta-700012**

**Phone : 26-5110 (5 lines)
26-7551
27-6345
Telex : 021-7010**

**Gram : INDROADCOR-CALCUTTA
(Branches throughout India)**

জাতির (সবায় পশ্চিমবঙ্গ ক্ষুদ্রশিল্প নিগম

নিবন্ধীকৃত ক্ষুদ্রশিল্প সংস্থার অত্যাৱশ্যকীয় কাঁচামাল সরবরাহে পশ্চিমবঙ্গ ক্ষুদ্রশিল্প নিগমের ভূমিকা আজ সর্বজনবিদিত। কিন্তু ক্ষুদ্রশিল্প উন্নয়নে আমাদের অক্লান্ত প্রয়াস এখানেই সীমাবদ্ধ নয়। আমাদের শিল্প-উপনগরী আজ নতুন উজ্জ্বলতার শিল্প ভাবনায় প্রথম আশ্বাস, এই রাজ্যের প্রতিটি জেলায় সরকারী এবং মিশ্র উদ্যোগে অবিলম্বে একাধিক ক্ষুদ্র ও মাঝারি শিল্প-সংস্থা গড়ে তোলার এক পহি-কল্পনায় আমরা হাত দিয়েছি। কর্মসংস্থান ছাড়াও এই প্রকল্পের অন্যতম লক্ষ্য নতুন উজ্জ্বলতা তৈরী করা। বিপণন সহায়তায়ও আমরা সম্প্রতি এক কার্যকরী ভূমিকা গ্রহণ করেছি। ক্ষুদ্রশিল্পের বিকাশে আমরা সংশ্লিষ্ট সবার সহযোগিতা প্রার্থী।

পশ্চিমবঙ্গ ক্ষুদ্রশিল্প নিগম

**৬/এ, রাজা সুবোধ মল্লিক স্কোয়ার (৪র্থ তল)
কলিকাতা-৭০০০১৩**

শুভেচ্ছাসহ

I.T.C. LIMITED

With Best Wishes from

**THE MURARKA PAINT &
VARNISH WORKS LIMITED**

(Established—1921)

Manufacturers of quality paints, enamels &
varnishes as per Indian Standard specification
and Defence specifications

and also

ZINC OXIDE POWDER, RUBBER
GRADE, CERAMIC GRADE, PAINT
GRADE, BATTERY GRADE.

Registered Office :

4E, B. B. D. BAGH, 29 STEPHEN HOUSE,
CALCUTTA-700001

Telephone Nos : 23-7626, 23-7627, 23-7786 &
23-5345

Telex : 021-7054 MPVW

Gram : 'VARNISH' Calcutta

Branches at :

NEW DELHI LUDHIANA JULLUNDER

Factory :

Nilgunj Road, Sodepur, 24-Parganas,

West Bengal

Phone No : 58-2873

'DUCKBACK'

Rainwear Footwear Rubber Goods
Manufacturers & Exporters

BENGAL WATERPROOF LIMITED

41. Shakespeare Sarani, Calcutta-700017

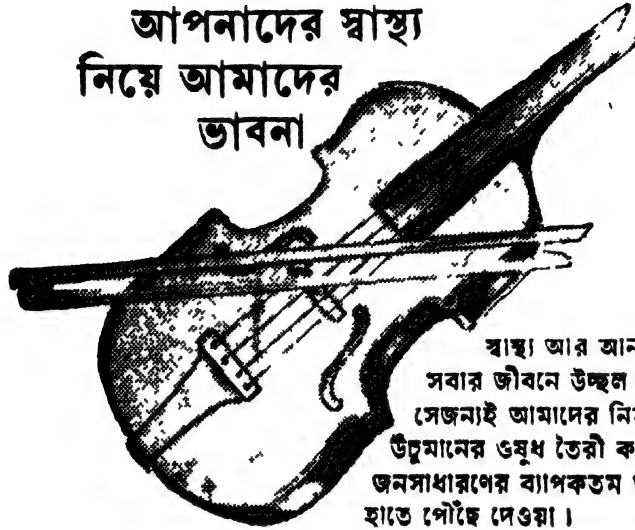
Phone-441601-3 lines/Telex 021-3207 BWW
Telegram-SHOWERCOAT

Bombay Branch & Showroom
Bengal Waterproof Limited
377, Dr. Dadabhai Naoroji Rd.
Bombay-400001
(Phone-259810)

Madras office
Bengal Waterproof Ltd.
1, Phillips Street
Madras-60C001
(Phone-22047)

যেন ঠিক সুরে বাজে

আপনাদের স্বাস্থ্য
নিয়ে আমাদের
ভাবনা



স্বাস্থ্য আর আনন্দ যেন
সবার জীবনে উজ্জ্বল হয়ে ওঠে।
সেজন্যই আমাদের নিত্য প্রয়াস
উচুমানের ওষুধ তৈরী করে
জনসাধারণের ব্যাপকতম অংশের
হাতে পৌঁছে দেওয়া।

সুস্থ সবল জাতীয় জীবন গড়ে তোলার
সংগতিত প্রচেষ্টায় আমরাও সামিল।
কান পেতে রয়েছে সারা দেশ জুড়ে
জীবনের জয়গান শোনার আগ্রহে।

ইস্ট ইন্ডিয়া ফার্মাসিউটিক্যাল ওয়ার্কস—
সামগ্রিক বিক্রে রয়েছে নির্ভরতা, তার লগ্নক পেরিয়ে



With Best Compliments from

Phone : 77-2409



Power India

Manufacturers & Repairers of, all kinds of
Transformer, Battery Charger, D. C. Power
Supply Units, Electroplating Sets, Welding
Transformer and Control Panels.

4, Satyeh Roy Road, Calcutta-700 034

With Best Compliments from

M/s SARAF OIL UDYOG LTD.

53, Chowringhee Road
Calcutta-700071

Factory : Budge Budge, 24-Parganas

With Best Compliments from

**EAST INDIA METAL
AND ENGINEERING WORKS**

Founders and Engineers
Manufacturers of Non Ferrous Quality
Castings, Fabricators and
Precision Machinist

39A Dum Dum Road, Calcutta-700074

Phone : 57-5971
57-5048

ভূমারাহত আলোকায় পটভূমিকায় লেখা অসামান্য পত্র কাহিনীর
বাংলা অনুবাদ। বয়স্ক এবং কিশোরদের পড়বার উপযোগী।

জ্যাক লন্ডন—**দি কল অফ দি ওয়াইল্ড ৯.০০**

অনুবাদ : শক্তি বসু

সুনীলকুমার চট্টোপাধ্যায়-কৃত

সেই অবিস্মরণীয় অনুবাদের পুনর্মুদ্রণ।

হাওয়ার্ড ফাস্টার উপন্যাস—**পার্টাকাস ২৫.০০**

আন্তর্জাতিক প্রতিবাদের গল্পসংগ্রহ ১৮.০০

সংকলন ও সম্পাদনা : রাহব বন্দ্যোপাধ্যায়

রাহুল সংকৃত্যায়ন-এর ঐতিহাসিক উপন্যাস

জয় যৌধের ১৬.০০

রাহুল সাংকৃত্যায়ন : **লক্ষ্মণ শামব সন্ন্যাস ৯.০০**

অনুবাদ : শত্ৰুনাথ দাস II রাহুল জীবনী ও গ্রন্থগীর্ষা সংবলিত

কপিভূষণ ভট্টাচার্য—**মৌ বিজোহের ইতিহাস ১৪.০০**

বুক্‌স ক্যান্ডি পাব্লিশিং ডিক্যালস

১/১ বনানাথ নজরদার স্ট্রিট, কলকাতা-৭০০০০৮

‘মনে করো, জুতো হাঁটছে
পা রয়েছে স্থির.....’



Bata understands shoes

‘সে বড়ো সুখের সময় নয়’

Bata

লেখক বলেন, আমরাও বলি।
কারণ, জুতোর সঙ্গে পায়ের
কোনরকম ঝগড়াই আমরা হতে
দিতে পারিনা। সেজন্যই আপনার
মনোমত, রুচিমাফিক, হালখ্যাশানের
জুতোর জন্য সর্বদা বাটায় আসুন।

সিগনেট প্রেসের বই

* চিহ্নিত বই যত্ন

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়
রাজকাহিনী ৮'০০	আম আঁটির ডে'পু ৮'০০
বুড়ো জাংলা ৮'০০	চাঁদের পাহাড় ৮'০০
আগন কথা ৫'০০ শব্দভাণ্ডার ৪'০০	জীলা মল্লধার
ক্ষীরের পুতুল ৫'০০	পদিসিসীর বমি বাস ৬'০০
নালক ৩'৫০	*দিন দুপুরে ১২'০০
কবিতা	গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুর
সমর সেনের কবিতা ১২'০০	ভৌদড় বাহাদুর ৬'০০
বিক্র মে	প্রবন্ধ
মাম রেবেছি কোমল গাছার ১০'০০	জীবনানন্দ দাশ
এলিঅটের কবিতা ৬'৫০	কবিতার কথা ১০'০০
উর্বশী ও আটে'মিস ৫'০০	জীবনী
চোরাবালি ৮'০০	অচিন্ত্যকুহার সেনগুপ্ত
জীবনানন্দ দাশ	পরমাপ্রকৃতি
বনজতা সেন ৫'০০	প্রীতীসারদামণি ১৫'০০
রূপসী বাংলা ৬'৫০	শিকার কাহিনী
ধূসর পাতুলিপি ৬'০০ মহাপুথিবী ৮'০০	জীম করবেট
কুমারনুর মানুসখেকো বাঘ ১৪'০০	

উপন্যাস

এরিথ মারিগা রেবার্ক

তিন বন্ধু ৩০'০০

(অনুবাদক : হীরেন্দ্রনাথ দত্ত)

অনু. কোয়ার্টেট অনু. সি ওয়েল্টান' ফ্রুস্ট ১০'০০

(অনুবাদক : মোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায়)

সিগনেট বুকশপ : ১২ বক্স চ্যাটার্জি ষ্ট্রীট, কলি-৭৩

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় : কয়েকটি উল্লেখযোগ্য প্রকাশনা

পট-দীপ-ধ্বনি—অমর ঘোষ	৫০'০০
রবীন্দ্র-সুভাষিত—বিনয়েন্দ্রনারায়ণ সিংহ	১২'০০
স্বারকানাথ ঠাকুরের জীবনী—কিত্তীন্দ্রনাথ ঠাকুর	৫'৫০
ডঃ হিরন্ময় বন্দ্যোপাধ্যায়	
বিশ্বজিভাষা	২০'০০
রবীন্দ্র-শিল্পতত্ত্ব	৮'০০
ভারতদূত রবীন্দ্রনাথ	৪ ৭৫
রবীন্দ্র-দর্শন	১৬'০০
রবীন্দ্রনাথ ও গান্ধী—সতীশচন্দ্র দাশগুপ্ত	১০'০০
শিবভাবনা—ডঃ সূধ্যাংকুমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়	৩'৫০
রবীন্দ্রনাথ ও ভারতবিদ্যা—সত্যেন্দ্রনারায়ণ মজুমদার	৬'০০
সংগীত-রসাকর—শার্ঙ্গদেব	১৮'০০
শিল্পতত্ত্ব (ক্রোচে)—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য	১৫'০০
রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিতে মৃত্যু—ডঃ ধীরেন্দ্র দেবনাথ	৬'০০
বাংলা লোকনাট্য-সমীক্ষা—ডঃ গৌরীশঙ্কর ভট্টাচার্য	১৬'০০
রবীন্দ্রদর্শন অবীক্ষণ—ডঃ সুধীরকুমার নন্দী	১৪ ০০
বাংলা কাব্যসংগীত ও রবীন্দ্রসংগীত	
—ডঃ অরুণকুমার বসু ৪৫'০০	
বাংলা বিভাগীয় পত্রিকা	৪'০০

English Publications—Just Out
ANALYSIS AND PHILOSOPHY—

Dr. S. P. Chakravarty Rs 50'00

In Press

1. SRICHAITANYA O GURU NANAK—
Dr. S. K. Das
2. AESTHETICS OF ABANINDRANATH
TAGORE—Dr. S. K. Nandy
3. ভারতীয় নৃত্য ও নৃত্য নবায়—মণি বর্ধন

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, ৬/৪, স্বারকানাথ ঠাকুর সেল, কলি-৭

৩ ৬৫, বি.টি. রোড, কলি-৫০

জিলাসা, ১এ, কলেজ রো ও ১৩৩এ, রাসবিহারী এডভিউ, কলি-২৯

যোগাযোগ : এম্বারেল্ড বাওয়ার, ৫৩এ, বি.টি. রোড, কলিকাতা-৫০

ছোটদের জন্য একশ বই ও একটি আশ্চর্য পত্রিকা

আন্তর্জাতিক শিশুবার্ষিক আমরা ঘোষণা করেছিলাম—শিশু-সাহিত্যের বিভিন্ন বিভাগে ছোটদের হাতে একশটি স্বল্প মূল্যের চিত্রিত গ্রন্থ তুলে দেব। সে পরিকল্পনা শেষ হতে আর দেয়ি নেই। একশটি বইয়ের মধ্যে এ-পর্বস্ত প্রকাশিত হয়েছে আশীটি। রূপকথা, গল্প, ছড়ার বইই শুধু নয়—আবিষ্কারের গল্প, জ্ঞান-বিজ্ঞানের নানা বিষয়ের লেখা, অভিযান, জীবনচরিত, ফ্যান্টাসী প্রভৃতি সব বিষয়ে বই-ই এ ভালিকায় হান পেয়েছে। লেখকসূচীতে যোগীন্দ্রনাথ সরকার, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী প্রমুখ লেখকের সংগে রয়েছেন হাল আমলের লেখকবৃন্দ।

শুধু একশটি বইই নয়, ছোটদের জন্য একটি আশ্চর্য পত্রিকাও আমরা সম্প্রতি প্রকাশ করেছি যা ইতিমধ্যেই সর্বস্তরে উচ্চ-প্রশংসিত। একালের বিবেকবান কিশোর পাঠকেরা ব্যঙ্গম্মা ব্যঙ্গম্মীর বললে ভাব জমায় রোবট বন্ধুর সংগে, স্পেশালিগে করে অজানা আকাশে পাড়ি জমায় গ্রহাস্তরের বন্ধুর খোঁজে। আনন্দের সঙ্গে কিছুটা জ্ঞান ও কৌতুহল মেটাতে পারে এ জাতীয় পত্রিকা বাংলায় ছিল না বললেই চলে। এ অভাব সম্প্রতি কিছুটা পূরণ করেছে আশ্চর্য পত্রিকা কিশোর জ্ঞানবিজ্ঞান, যা প্রকৃত অর্থেই জ্ঞান ও আনন্দের আশ্চর্য সমীকরণ।

শৈশব্য প্রকাশন বিভাগ

৮/১এ স্ট্রামাচরণ দে ষ্ট্রিট

কলকাতা-৭৩

জ্যাক লগুন-এর

লেখা পাঠককে আকর্ষণ করে তার পেশীবহল পৌরুষদীপ্ত অদম্য জীবনচক্রসমূহের গুণে—কেবল জেনিনের মত মহান, মানুষকেই নয়, আমাদের মতো মানুষদেরও—

জ্যাক লগুন প্রণীত

হোয়াইট ফ্যাং

-এর সংক্ষিপ্ত অনুবাদ ইতিপূর্বে কয়েকটি হয়েছে।

আশীষ লাহিড়ীর এই অনুবাদটিই

এতাবৎকালের একমাত্র পূর্ণাঙ্গ বঙ্গানুবাদ। ১৮'০০

অস্ট্রেলিয়ার গ্রেট ব্যারিস্টার রীক-এ আর ত্রীলকার সম্মুখে, জলের তলে গদেঘণা নিয়ে ১৯৫৪ সাল থেকে যিনি ব্যস্ত সেই

আর্থার সি. ক্লার্ক

১৯৬৩ সালে তাঁর অভিজ্ঞতা ও সম্পূর্ণ বাস্তববিশ্বের কল্পনার এক অপূর্ব মিলন ঘটানেন

ডলফিন আইল্যান্ড-এ

সমিষ্ট বিশ্বাস-এর ভাবানুবাদে ডলফিন ও মানবসমাজের মধ্যে-কার সম্পর্কটি আরো তাৎপর্যময় হয়ে উঠেছে। ১০'০০

একটা ছোট্ট বই যে কত বড়ো হতে পারে তার প্রকৃষ্ট নিদর্শন

জেম্জ হিল্টন প্রণীত

গুডবাই মিস্টার টিগ্জ

অনুবাদ : কল্যাণ মাইতি

৭'০০

মাইকেল জিশ্টন প্রণীত

দ্য গ্রেট ট্রেন রবারি (মজা)

একদা গোটা পৃথিবীতে সাড়া জাগিয়েছিল সেই রোমন্থক ট্রেন ডাকতির অবিকল বর্ণনা বলেই নয়, উনবিংশ শতাব্দীর ইংলন্ডের নিখুঁত সমাজচিত্র বলে। অনুবাদ : কল্যাণ মাইতি



কথামিশ্র

কলিকাতা-৭০০৭৩

With Best Compliments from

**SWASTIKA
SUPPLY COMPANY**

Consignee Distributors & Selling Agents :

TATA CHEMICALS LTD

5 Amratolla Street

Calcutta—700001

Cable : MUSTARD

Phone : 34-4216

34-4036

Resi : 34-4403

With Best Compliments from

S. R. PRASAD

**Transport Contractor, Clearing
and
Forwarding Agent**

104 Shyambazar Street

Calcutta—700 005

Phone : 55-3948 Howrah : 66-2124

প্রকাশিত হলে

স্থাপিত চক্রবর্তীর ভারত থেকে আমেরিকা

ক্রীড়ার্থ ম্যাকমুরার রচিত আমার ভারতীয় বন্ধুগণ

অনুবাদ ও সম্পাদনা : গৌরান্ধ্রগোপাল সেনগুপ্ত

শৌরীন সেন

বলিভিয়া ১৫.০০ রেনিগেড ১৫.০০

দিল্লিতে এসেই ১৫.০০ মুসোলিনী ও মুক্তিফৌজ ১৫.০০

আখের স্বাদ নোনতা ২০.০০

নারায়ণ সাত্তাপ

সোনার কাঁটা ৮.০০ জাপান থেকে ফিরে ১০.০০

পথের কাঁটা ৬.০০ নেতাজী রহস্য সন্ধান ১৫.০০

মাছের কাঁটা ৭.০০

অচিন্ত্য সেনগুপ্ত

বন্ধাকথা ২৫.০০ চতুর্ক ২৫.০০

উত্তম খড়গ (১ম খণ্ড) ১০.০০ আসামী লেখক ৬.০০

হৃদয় সমাজদার

বাণিজ্য বাঙালী : সেকাল ও একাল ২০.০০

পুরানো কলকাতার ভূতুড়ে বাড়ী ৮.০০

অতীত বন্দোপাধ্যায়

অলৌকিক জলযান (দ্বিতীয় সংস্করণ) ১ম খণ্ড ৩০.০০

২য় খণ্ড ২০.০০

শীঘ্রই প্রকাশিত হচ্ছে

প্রায় সত্তর বছর আগে প্রকাশিত সাড়া-জাগানো গ্রন্থ

ঐশ্বর্যেন্দ্রনাথ রায় শ্রেণীত

কুললক্ষী

শব্দ প্রকাশন

৭৩/১ বি মহাত্মা গান্ধী রোড

কলিকাতা-৭০০০০২

‘সাহিত্য অকাদেমি’ ও ‘সুখা বসু পুরস্কার’-প্রাপ্ত ও সাম্প্রতিক-

কালে সর্বাধিক অভিনন্দনধন্য

রাধারমণ মিত্র প্রণীত

কলিকাতা-দর্পণ

পরিমার্জিত দ্বিতীয় সংস্করণ। ৩৫ টাকা

প্রথম চৌধুরীর অগ্রজা ও প্রিয়মদা দেবীর মাতা

প্রসন্নময়ী দেবী-প্রণীত

পূর্ব কথা

এক বিস্মৃত ও মহামূল্য আত্মজীবনকথার আধারে সেকালের

সমাজ ও পরিবারের অনন্য আলোচনা। ১২ টাকা

সিগাহি যুদ্ধের অভ্যন্তর নানা তথ্যের ভিত্তিতে রচিত বৈজ্ঞানিক

বিশ্লেষণ

প্রমোদ সেনগুপ্ত-প্রণীত

ভারতীয় মহাবিদ্রোহ

আমূল পরিমার্জিত ও সংযোজিত নতুন সংস্করণ।

১ম খণ্ড। ৪০ টাকা

সাম্প্রতিক কথাসাহিত্যের বিশিষ্টতম প্রতিভা

কমলকুমার মজুমদার প্রণীত

অন্তর্জালী যাত্রা

যে উপন্যাস বাংলা সাহিত্যের ভবিষ্যৎ লেখক ও পাঠকের

সামনে এক বিস্ময়কর জগৎ মেলে ধরেছে।

দ্বিতীয় মুদ্রণ। ১২ টাকা

গল্প-সংগ্রহ

কমলকুমারের ‘তাহাদের কথা’ ‘নিম্ন অঙ্গপূর্ণা’ ‘কল্পেদখানা’

‘মতিলাল পাদরী’ ইত্যাদি সাড়া-জাগানো গল্পের সংকলন।

দ্বিতীয় মুদ্রণ। ২০ টাকা

আধুনিক যুগের দিক্‌পাল কথাসাহিত্যিক

ভারতীয় বন্দোপাধ্যায়-প্রণীত

জলসামর

লেখকের ১২টি প্রেষ্ঠ গল্পের সংকলন। নতুন সংস্করণ। ১৬ টাকা

সুবর্ণরেখা ॥ ৭৩ মহাত্মা গান্ধী রোড, কলিকাতা ৩

With Best Compliments from

M/s, K. K. Enterprise

18, Mullick Street
Calcutta—700 007

Phone : 33-4856

For Precision Machining

With Best Compliments from

SAURABH HOSIERY

76, A. J. Bose Road,
Calcutta-700014

Phone : 24-5164

*Manufacturers of Interlock
Cloth and Terry Fabric*

With Best Compliments from

M'S. MUNA CHEMICALS

Manufacturer of Paints and Varnishes

Office

Jayanta Bipani
U. G. I. E. Square
Rourkela-769004
(Orissa)

Factory

B/31 Industrial Estate
Kalunga
Rourkela
(Orissa)

Gram ; SAMBHAVIT

Tele : 24-4880

RADHAKRISHNA

BIMAL KUMAR (P) LTD

32 Chowringhee Road,
Calcutta—700071

For telex telephone answering, mailing
address and secretarial service :

Communication Centre

56, Gariahat Road, Calcutta—700019

Phone : 47-0978, 47-1049

Telex : 021-7944 Bccoin

With Best Compliments from

DEEKAY COMMERCIAL AGENCY PVT. LTD.

12 Nebutala Lane

P.O. Rajpur, Dist. 24 Parganas

mail and message to

Communication Centre

56 Gariahat Road, Calcutta—700019

Phone-47-0978, 47-1049

LAHIRI KUNDU & CO

PRINTING INK MAKERS

CALCUTTA

35-5982

35-6485

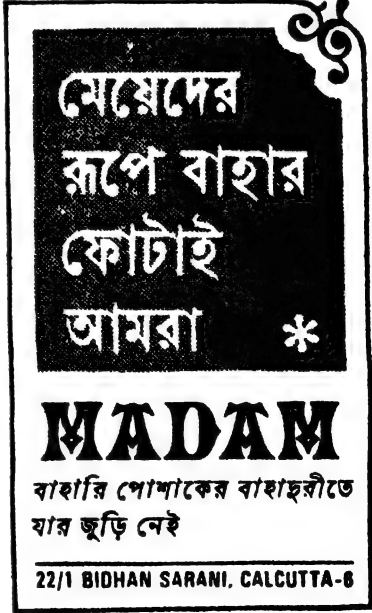
35-6407

NEW DELHI

53-7388

53-5660

Distributors all over India



মেয়েদের
রূপে বাহার
ফোটাই
আমরা *

MADAM

বাহারি পোশাকের বাহারীতে
যার জুড়ি নেই

22/1 BIDHAN SARANI, CALCUTTA-6

With Best Compliments of

Paper & Board House

10-B, Indra Karnani Street (Jackson Lane),

Calcutta—700001,

Phone : 26-7127

26-0030

27-5420

With Best Compliments

BANERJEE ENTERPRISE

Wholesalers In Medicine

P. O. Basirhat College

Basirhat, 24 Parganas

জরবিন্দ (পোদ্দার

রামমোহন/উত্তরপক্ষ ৭.০০

কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ১৯৮১ সনের রামমোহন স্মারক বক্তৃতামালা। ঐতিহ্যিক-বস্তুবাদী নির্মোহ মূল্যায়ন।

রবীন্দ্রনাথ/রাজনৈতিক ব্যক্তিত্ব ৪০.০০

‘বামপন্থী’ রবীন্দ্র-পূজার ভাববাদী চেউ-এর ‘বল প্রভিবেশক এই বইটি। নয়া-গণতান্ত্রিক সংস্কৃতি-কর্মীদের অবশ্যপাঠ্য।—প্রস্তুতিপর্ব। ‘ডঃ পোদ্দার .. পথ হারাননি, প্রেক্ষাপট বিস্তৃত হননি, সত্য থেকে বিচ্যুত হননি’।—কলেজ ইটি।

মানবধর্ম ও বাংলা কাব্যে মধ্যযুগ ২৫.০০ বঙ্কিমমানস ১৫.০০ ইংরেজী সাহিত্য পরিচয় ২৫.০০ আধুনিক বুদ্ধিজীবী ও সংগ্রামো চেতনা—১০.০০

—রবীন্দ্র পুরস্কারে সম্মানিত—

বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের কবিতা (৩য় খণ্ড)—১২.৫০

গল্প-অগল্পের গল্প (সম্পাদিত) ১০.০০

উচ্চারণ

২/১তমাত্রাচরণ দে ট্রিট, কলকাতা ৭০০০৭১

আমাদের প্রকাশিত ছোটদের ও

কিশোরদের কিছু ভালো বই

লীলা মজুমদার

ছোটদের বেতাপ বর্দেশ ১২.০০

হুগিয়া ৬.০০

শিবরাম চক্রবর্তী / কিশোর অমনিবাস ১৬.০০

নারায়ণ সাত্তাল / কিশোর অমনিবাস ১৫.০০

জুল ভের্ন / কিশোর অমনিবাস ১৫.০০

স্তার আর্থার কোনান ডয়েল / হারানো ট্রেন ১০.০০

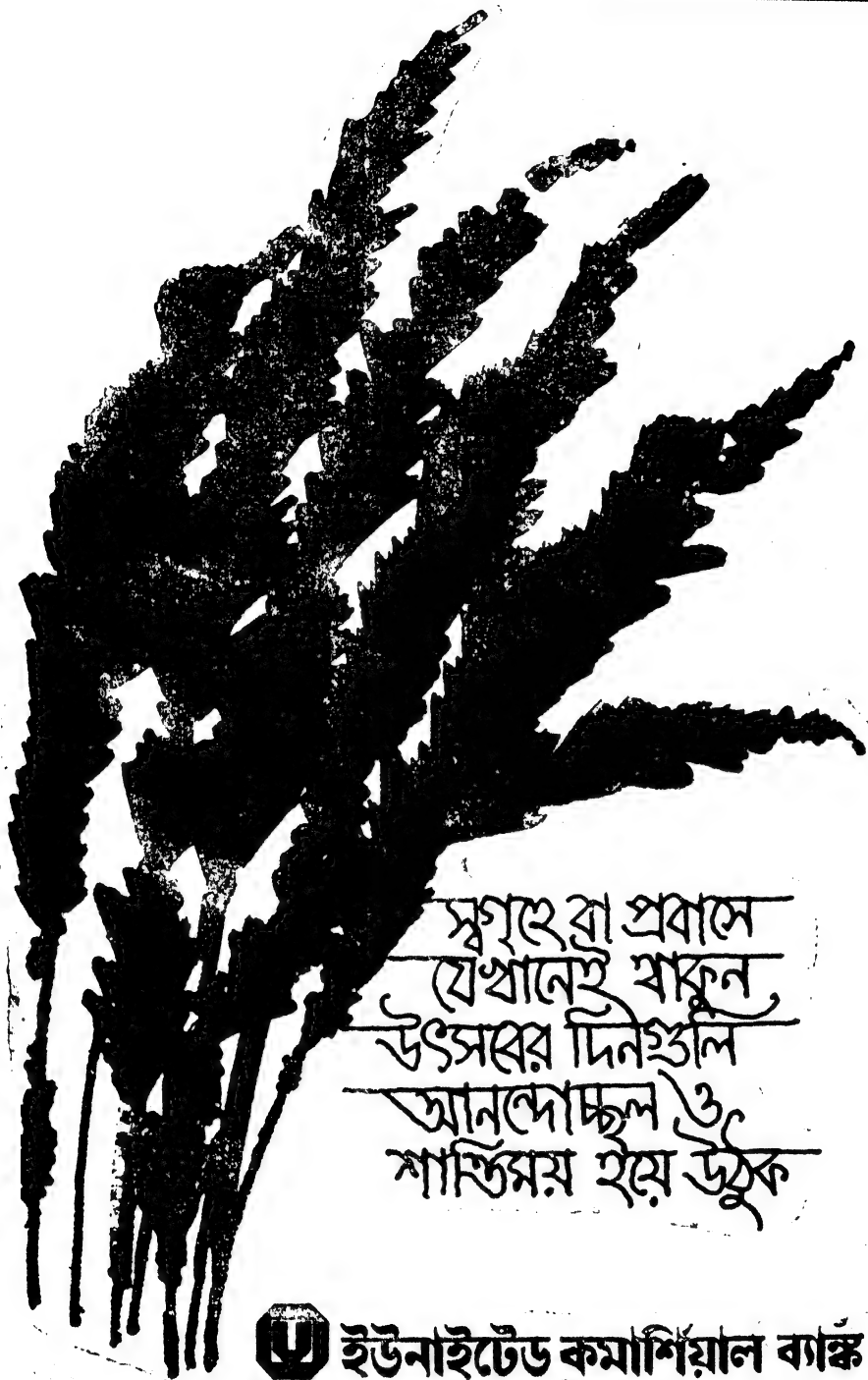
কুমুদনাথ চৌধুরী / কিশোর জঙ্গলে ১০.০০

নাথ পাণ্ডালশিখ

C/o নাথ ব্রাদার্স

২ শ্যামাচরণ দে ট্রিট

কলকাতা—৭০০০৭৩



সুগন্ধে বা প্রবাসে
যেখানেই থাকুন
উৎসবের দিনগুলি
আনন্দোচ্চল ও
শান্তিময় হয়ে উঠুক



ইউনাইটেড কমার্শিয়াল ব্যাঙ্ক

With Best Compliments from

Yantrik Udyog

6A Canal Road, Calcutta-700053

Phone : 45-1361

For all types of Guards for Table Fans,
Stand Fans, Air circulators, Mancoolers etc,

With Best Compliments from :

Shiva Steel Rolling Mills

Re-rollers and fabricators

188 Girish Ghosh Road,

BELUR

Works : 66-3296 Office : 23-7798

With Best Compliments from

M/s. J. P. PAPER COATING & PROCESSING INDUSTRIES

38 & 38A U. N. Mukherjee Road,
Dakshineswar, Calcutta-700076
(Specialised in Paper coating and
Laminating of all descriptions)

Tel : Factory 58-3292/1469

Office : 54-2877

Res : 52-4413

WE GROW

WE PRESERVE

AND NATION MARCHES

TO PROSPERITY

For Scientific preservation and storage of
Agricultural and Industrial materials :

For easy credit facility against pledge
of Warehouse Receipts

For disinfection Service

Phone No—26-6033, 26-6060, 26-6061, 26-6062

West Bengal State Warehousing Corporation

(A Government Undertaking)

6A Raja Subodh Mullick Square (4th Floor)
Calcutta—700013,



Shaping nature to human benefit

Wyeth in India are the pioneers in the field of basic manufacture of corticosteroids. For over a decade Wyeth's sophisticated laboratories have been producing life saving drugs from completely indigenous source *Dioscorea deltoidea*—an ancient Indian herb—habitat of himalayan foothills. The dedicated and continuous research at Wyeth in the areas of technology, chemistry and biology has helped in saving the country's scarce resources of foreign exchange.



WYETH LABORATORIES LIMITED

Apeejay House Dinshaw Wacha Road Bombay 400 020

FORTUNE IS NOT GOT FOR A SONG

It is built up
slowly, patiently
note by note
like a heart-rending Symphony

We have schemes to help you
do that,

Schemes, attuned to your capacity
and needs, to build up your
Savings to a crescendo.

Come, Save with

SYNDICATE BANK

Where Service is a Way of Life
(Wholly owned by Govt. of India)
Head Office, Manipal 576 119,
Karnataka State

With Best Compliments from

Bharat Tirtha

Ownership Flats

at 10 Ramlall Mukherjee Lane
HOWRAH

With Best Compliments from



MAHINDRA & MAHINDRA Ltd

INSTRUMENTATION DIVISION

Budge Budge Road
P.O. Sarkarpool, 24-Parganas
Pin : 743352 (W.B.)

ইউ. পি. হ্যাণ্ডলুম
এবং

অস্বাভ্যাস সমস্ত প্রকার শাড়ী কাপড়ের
জন্ম আসুন

নিউ বঙ্গশ্রী বস্ত্রালয়

(প্রতিষ্ঠাতা মহার আনন্দ সাহা)

ইউ. পি. হ্যাণ্ডলুমের এজেন্ট

৮০ বিধান সরণী, হাতিবাগান

কলিকাতা-৬, ফোন ৫৫-৮১২৯

প্র্যাডমেকাস

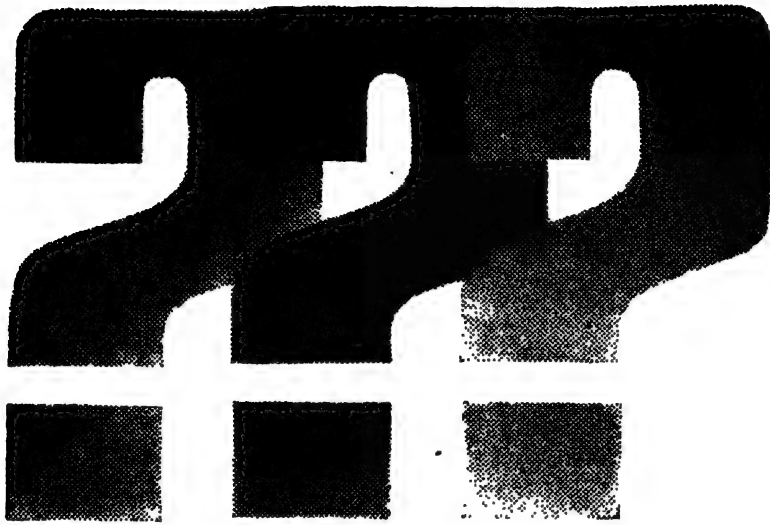
রেডিও বিজ্ঞাপন প্রস্তুতকারক ও
টি. ভি. বিজ্ঞাপন বিষয়ক তথ্যচিত্র,
চলচ্চিত্র নির্মাতা।

১৬, শেক্সপীয়ার সরণী

কলিকাতা - ৭০০৭১

ফোন : ৪৪-১৪৩৩

THE 640-MILLION QUESTION



**Is any need greater than
the people's need**

**Any welfare greater than
the people's welfare**

Inserted in public interest

Adcon Services

9 Queens Mansions 5th floor Room No 509
12 Park Street Calcutta 700 071 Phone 24 0161

With compliments of

M. N. DASTUR & COMPANY (P) LTD

CONSULTING ENGINEERS

CALCUTTA ' BOMBAY : MADRAS NEW DELHI HYDERABAD



Not by bread alone

Cultural activities mean a fuller life. These need not be confined to the well-to-do; at least, not in Jamshedpur, where the Community Centres in the low income areas provide ample scope for self-expression and enjoyment. The other activities at these Centres include sewing and knitting classes, kindergartens; music and dance classes.

This urban Community Development Programme owes its success to the enthusiasm of the participants and the spirit of the Steel Company which cares deeply for the welfare of the people of Jamshedpur.

TATA STEEL

TN 1362AR

With
Best
Compliments
of

**ARGUS
FABRICATORS**

With Best Compliments from

With Best Compliments

**EAST INDIA TRANSPORT
AGENCY**

Administrative Office :
20 Abdul Hamid Street (4th floor)
Calcutta-700069

(Branches throughout India)

INDIA FOILS LIMITED

Leaders in Packaging

CALCUTTA BOMBAY NEW DELHI
BANGALORE

Gram : DISCRETION

23-3203
Phone : 23-7639
23-8037
Telex : 21-3468 EITA IN

প্রস্তুতিপর্ব-র লেখক ও
পাঠকদের জানাই
শারদীয় প্রীতি সম্ভাষণ

যেঃ টি. সরকার

১৪০ লেক টাউন
কলকাতা

WE WARMLY GREET THIS VENTURE

UNITED ROLLING MILLS PVT. LTD

188, Girish Ghosh Rd. Belurmah Howrah

Geomorphology of the Subarnarekha
Basin

50.00

Dr. S. C. Mukhopadhyay

Values and their Significance

25.00

Dr. (Mrs) Karabi Sen

Suniti Chatterjee Commemoration
Volume

35.00

Dr. Bhakti P. Mallik (Ed.)

Administration of Law & Justice

25.00

Sri S. N. Bhattacharyya

The University of Burdwan
Rajbati, Burdwan 713104

With compliments of

SARABHAI CHEMICALS

Sales Head Office : Shahibag House, 13 Walchand Hirachand Marg,
Ballard Estate, Bombay 400 038

Division of

Ambalal Sarabhai Enterprises Limited
Registered Office : Wadi Wadi, Baroda 390 007

CALCUTTA UNIVERSITY PUBLICATION

1. Classical Indian Philosophy, their synthesis in the philosophy of Sri Ramkrishna—by Dr. S. C. Chatterjee—Price Rs. 5.00
2. চণ্ডীমঙ্গল (রাবানল যতি)—সম্পাদনা : অনিলবরণ গঙ্গোপাধ্যায় Price Rs. 15.00
3. ছান্দিকী—বিলীণ কুমার রায়—Price Rs. 7.50
4. ছন্দতত্ত্ব ও ছন্দ বিবর্তন—ডাঃ তারাপদ ভট্টাচার্য Price Rs. 15.00
5. The Chief Currents of Contemporary Philosophy—by Dr. Dhirendramohan Datta Price Rs. 15.00
6. Collected Poems & Early Poems & Letters—Vol 1—by Sri Monmohan Ghosh—Edited by Sm. Lotika Ghosh—Price Rs. 25 00
7. (The) Concept of Philosophy (K. C. Bhattacharyya Memorial Lectures)—by Nikunjabehari Banerjee—Price Rs. 5.00
8. (A) Course of Geometry—by Dr. Rabindranath Sen—Price Rs. 25 00
9. Christ (Part I & II)—Dr. S. K. Das—Price Rs. 20 00
10. Critical Theories & Poetic Practice in the “Lyrical Ballads” by Dr. Srikumar Banerjee—Price Rs. 7.50
11. Critical & Comparative Study of Mahimabhatta—Amiya Kumar Chakraborty Price Rs 35.00
12. ধর্মমঙ্গল (মনিকরাম)—বিজিত কুমার ও সুনন্দা দত্ত—Price Rs. 12.00
13. ধর্মমঙ্গল (বনরাম)—পীযুষকান্তি মহাপাত্র Price Rs. 20 00
14. Dictionary of Foreign Words in Bengali—Compiled by Pandit Govindlal Banerjee, Kaviratna—Price Rs. 8.00
15. Dictionary of Indian History—by Sri Sachchidananda Bhattacharyya—Rs. 50.00
16. দুশো বছরের পুরানো বাঙলা গল্প পুঁথি—অরুণ কুমার মুখোপাধ্যায় Price Rs 12 00
17. Early Indian Indigenous Coins, Edited by Dr. D. C. Sircar—Price Rs 12.00
18. Early Indian Political & Administration Systems, Edited by Dr. D. C. Sircar—Price Rs. 12.00
19. Early Indian Trade and Industry—Edited by Dr. D. C. Sircar—Price Rs. 12.00
20. Education and the Nation—by Prof. Khagendra Nath Sen—Price in India Rs. 30.00. Foreign (U. K.) 40 Shillings.

N.B. Books will be available
in the Sales-Counter
at Asutosh Building,
Calcutta University.

Publication Department,
Calcutta University,
48, Hazra Road,
Calcutta-19.

SPACE DONATED BY
A WELL WISHER

নিরক্ষরতা সমাজের বড় অভিশাপ—আসুন, এর থেকে মুক্ত হতে সকলে জামিল হই।

- * নিরক্ষরতা ও অশিক্ষা মানুষের জীবনে গভীরতম অন্ধকার দিক। এই অন্ধকারময় অভিশাপ থেকে শিক্ষরতা ও শিক্ষার আলোতে উত্তীর্ণ হওয়াই বর্তমান বাস্তব সত্যের লক্ষ্য।
- * এই লক্ষ্য সাধনে প্রথম বাস্তব সত্যের উল্লেখযোগ্য সাফল্যের মধ্যে আছে : শিক্ষাক্ষেত্রে নৈরাজ্যের অবসান, উচ্চমাধ্যমিক শ্রেণী পর্যন্ত ছাত্রছাত্রীদের অবৈতনিক শিক্ষার ব্যবস্থা, অনগ্রসর এলাকার শিক্ষার প্রসার, বিভিন্ন ক্ষেত্রে পাঠ্যসূচীর যুগধর্মী পরিবর্তনসাধন ও প্রাথমিক স্তরে শিক্ষণীয় ভাষা হিসাবে একমাত্র মাতৃভাষার প্রবর্তন।
- * বর্তমান বাস্তব সত্যের ৩৪ দফা কর্মসূচী অনুযায়ী শিক্ষাক্ষেত্রে লক্ষ্যমাত্রা আরও সুনির্দিষ্ট ও ব্যাপক : ৬ থেকে ১৪ বছর বয়স পর্যন্ত সমস্ত ছাত্রছাত্রীর অবৈতনিক শিক্ষা গ্রহণের স্বার্থে গকে সুনিশ্চিত করার জন্য বিনামূল্যে টিফিন, স্কুলের পোশাক, চিকিৎসা ক্ষেত্রে সাহায্য, পাঠ্যপুস্তক বিতরণের ব্যবস্থা, তফশিলী সম্প্রদায় ও আদিবাসী ছাত্রদের উৎসাহিত করতে বিনা খরচে ছাত্রাবাসে থাকার যাবতীয় ব্যবস্থা, বয়স্ক শিক্ষা ও প্রথাবহির্ভূত শিক্ষাসহ নিরক্ষরতা দূরীকরণের কাজকে অগ্রাধিকার দেওয়া এবং সাধারণ পাঠাগার প্রতিষ্ঠা।
- * উচ্চশিক্ষা প্রতিষ্ঠানগুলিতে গণতান্ত্রিকরণের কাজকে অব্যাহত রাখা, শিক্ষার সর্বোচ্চ স্তর পর্যন্ত মাতৃভাষায় শিক্ষাদান নীতিকে বাস্তবে রূপায়িত করা, উর্দু, নেপালী, হিন্দী এবং সাঁওতালী ভাষার ক্ষেত্রে উৎসাহদান; মাধ্যমিক স্তরে বাধ্যতামূলক ইংরাজী শিক্ষার যথাযথ গুরুত্ব আঁকোপ এবং ভাষাশিক্ষা পদ্ধতির উন্নতিসাধন। শিক্ষাকে সার্বজনীন, বৈজ্ঞানিক ও জীবনমুখী করে তুলতে আপনও এগিয়ে আসুন।

পশ্চিমবঙ্গ সরকার

ICA ৮০২৬/৮২

এক জাতি, এক প্রাণ একতা



ধর্ম, বর্ণ, আচার নির্বিশেষে
আমরা সবাই এক—ভারতবাসী



সেবার মাধ্যমে
জনগণের প্রত্যেক গড়ে তোলায় ব্রতী

ইউনাইটেড

ইন্ডাস্ট্রিয়াল ব্যাঙ্ক লিঃ

হেড অফিস : ১৭, আব এন মার্জারি বোড

কলিকাতা-৭০০০০১

রেজিঃ অফিস : ৭ রেড ক্রস রোড, কলিকাতা : ৭০০ ০০১

চেয়ারম্যান : জে এন বিশ্বাস



জনগণের আশা আকাঙ্ক্ষার সঙ্গে একসুরে বাঁধা



ইউনাইটেড ব্যান্ড অফ ইণ্ডিয়া

(ভারত সনস্করের একটি সংস্থা)

অন্যক

সেপ্টেম্বর-অক্টোবর-নভেম্বর '৮২ বিশেষ সংখ্যা।

অক্টোবরের দ্বিতীয় সপ্তাহে প্রকাশিত হয়েছে।

এই সংখ্যায় আছে :

ঐতিহাসিক দলিল ॥ নাজীদের কাঠগড়ায় জর্জি ডিমিউত।

প্রবন্ধ / ঘটনাপ্রবাহ ॥ প্রথম বামফ্রন্ট সরকারের পাঁচ বছর। ভারত ও আধিপত্যবাদ। পশ্চিমবঙ্গের কৃষি। বিহার প্রেস বিল প্রসঙ্গে (অরুণ শৌরী)। পারমাণবিক অস্ত্রসজ্জা। মধ্য আমেরিকা : স্বাভাবিক কেন্দ্র। এশিয়াত '৮২ : অন্য চোখে। ছত্তিশগড়ের নোতুন আন্দোলন। চীনের কমিউনিস্ট পার্টির দ্বাদশ কংগ্রেস। যুক্ত-বিরোধী আন্দোলন : সি পি এম টাইল। সাম্প্রতিক পুলিশ বিরোধ। ইন্দিরা গান্ধীর মার্কিন ও রাশিয়া সফর।

গল্প ॥ মহাশেতা দেবী। তপোবিজয় ঘোষ। সাধন চট্টোপাধ্যায়। জয়ন্ত জোয়ারদার।

কবিতা ॥ বীরেন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, মণিভূষণ ভট্টাচার্য, সমীর রায়, সব্যসাচী দেব, পার্থ বন্দ্যোপাধ্যায়, নবাকর্ণ ভট্টাচার্য, স্বপ্নন সেন প্রভৃতি।

স্মৃতি ॥ পশু মজুমদার।

দাম : আট টাকা। রেজিষ্টার্ড পোস্টে : এগারো টাকা। ডিপিতে : ঐকো টাকা।

গ্রাহক চাহার হার। বার্ষিক : ২৪ টাকা। বার্ষিক : ১২ টাকা।

অন্যক | খাগড়া-৭৪২১০৩ | মুর্শিদাবাদ জেলা ॥